# MESTER

XXXII

2003

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

# MESTER

XXXII

2003

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief
Damian Bacich

Editors

Iliana Alcántar
Pilar Asensio
Gabriela Capraroui
Antonieta Monaldi
Lizy Moromisato
Fernando Oleas
Alessandra Santos
Melissa Strong Carillo
Nataly Tcherepashenets

Editorial Assistants

Jasmina Arsova
Marisol Castillo
Catherine Fountain
Claudia Mesa
Marisol Pérez
Patricia Villegas-Silva

Layout
William Morosi

---

*Mester* (ISSN 0160-2764) is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

**Submission Guidelines.** To be considered for publication, manuscripts must follow the latest edition of the *MLA Style Manual.* It is presumed that all submissions are original research, not previously published in any other form and not under consideration by another journal. They should not exceed 20 pages. Articles that are not accepted for publication will be returned only if accompanied by a self-addressed, stamped envelope.

Mester encourages electronic submissions via email. If submitting a paper copy, an original and three copies are required for all work. An electronic copy in MS Word 6.0, WordPerfect 5.0, or higher format will be needed upon approval. After publication, authors receive three complimentary copies of the issue in which their work appears. Please provide the complete title of your essay plus your name, address, e-mail address, phone number and academic affiliation on a separate sheet with your paper. Your name should not appear on the manuscript so that your contribution can be reviewed anonymously. Page numbering is important, please include.

Address all correspondence to: *Mester,* Department of Spanish & Portuguese, University of California Los Angeles, CA 90095-1532 or mester@ucla.edu. For the most up-to-date information, you may visit www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/Mester/mester.html

Annual subscription rate is $20.00 for institutions/individuals and $10.00 for students. Please add $5.00 for subscriptions outside the U.S., Canada, and Mexico. Please make checks payable to "UC Regents."

Article reprints can be obtained through *ISI*: tel.: (800) 603-4367 or service@isidoc.com or www.isidoc.com.

*Mester* is indexed in the *MLA International Bibliography* and is listed in the *ISI Web of Science.*

Copyright © 2003 by the Regents of the University of California. All rights reserved.
ISSN 0160-2764.

# CONTENTS

## VOLUME XXXII 2003


INTRODUCTION v

ARTICLES, INTERVIEWS

Andrés Soria Olmedo. La actitud filológica como provocación de la historia literaria. 1

Seymour Menton. *Adiós muchachos*, antes y después. 19

Iliana Alcántar, Jasmina Arsova. Conversaciones con Sergio Ramírez. 30

Gustavo Faverón-Patriau. La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nelly Campobello. 53

Iliana Alcántar, Marisol Castillo, Marisol Pérez, Melissa Strong Carrillo. Una charla con Elena Poniatowska. 72

Elizabeth Marchant. *Minha vida de menina*: Rereading Helena Morley's Diary. 85

Kelly Austin. Missives and Messages: Epistolarity and Translation in Domingo Faustino Sarmiento's *Viajes por Europa, Africa, y América 1845-1847*. 103

Eugenia Afinaguénova. Beach, Modernity, and Colonial Encounters in Santander and Castro Urdiales in Amós de Escalante and José María de Pereda, 1864-1877. 127

Vania Barraza Toledo. Nueva novela policíaca: nuevo modelo exegético. 155

Kelly Comfort. Colonial Others as Cuba's Protonational Subjects: The Privileged Space of Women, Slaves and Natives in Gómez de Avellaneda's *Sab*. 179

REVIEWS

Gabriel García Márquez. *Vivir para contarla.*
(Wilmer Rojas Buendía) 197

María Teresa Medeiros-Lichem. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela.*
(Melissa Strong Carillo) 199

Verónica Cortinez. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo.*
(Dorina Apahidean) 204

Ignacio López-Calvo. *Written in Exile: Chilean Fiction from 1973-Present.*
(Pilar Asensio Manrique) 211

CONTRIBUTORS 213

ERRATA: It has been brought to our attention that *Mester* 23.2 (Fall 1994) contains an error in the title of one of its articles: Barletta, Vincent. "Pearls Thrown before Romantics: Shakespeare, Milton and the *Don Alvaro o El fuerzo del sino* of *el duque de Rivas*."(17-30). The corrected title should read: "Pearls Thrown before Romantics: Shakespeare, Milton and *Don Alvaro*."

# Introduction

Whether he knew it or not, Miguel de Cervantes provided a perfect allegory for the process of preparing a graduate student journal in Chapter 2 of *Don Quijote*:

> [U]na mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo[...]

After the initial enthusiasm at the beginning, one realizes that his experience and wisdom are less than what the process demands:

> Mas apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero[...]

Nevertheless, despite our misgivings, we go forward the best we can:

> Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas, *pudiendo más su locura que otra razón alguna*, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían [emphasis added].

The above notwithstanding, we are justifiably proud of this 32nd issue of *Mester*. A brief glance at some of its contents will show why. In "La actitud filológica como provocación de la historia literaria," Andrés Soria Olmedo masterfully argues against a perceived dialectic that tries to "enfrentar la filología con la crítica." Sergio Ramírez, novelist and former member of Nicaragua's *Sandinista* government,

in a fascinating interview comments on the relation between literary inspiration and the utopian projects of the 20th century. Latin American literature, its genesis and intersection with memory and history are themes that run through an engaging interview with Elena Poniatowska, as well as articles on the works of Nelly Campobello, Helena Morley, and Gertrudis Gómez de Avellaneda. Kelly Austin's study "Domingo Faustino Sarmiento's Society of Letters in *Viajes por Europa, África, y América 1845-1847*" shows, among other things, that issues of "nation building," "consolidation of national character" and the "founding civilized societies" are not unique to today's headlines, but were important to Sarmiento's project for Argentina. These and other articles and reviews represent the wide range of themes encompassed in this general issue.

"These are uncertain times for literary scholars," according to a recent article in the *New York Times*, ("The Latest Theory is that Theory Doesn't Matter" 19 April 2003). While the *Times* may in fact be right in declaring these "uncertain times," we hope this issue of *Mester* will be one small piece of evidence that in the area of Hispanic and Luso-Brazilian studies there is plenty of interesting and relevant work being carried out by students and professors alike.

We would like to thank the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Student Association for their support in publishing this issue of *Mester*. Special thanks go to Prof. Gerardo Luzariaga, Chair of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, for his invaluable help and advice, to David Wood for sharing his knowledge and experience, to Alejandro Lee for assistance in copy-editing, and to all those who participated in the preparation of this issue.

*Damian Bacich*
*Editor-in-Chief 2002–2003*
*Mester Literary Journal*

# Articles, Interviews

# La actitud filológica como provocación de la historia literaria

*Andrés Soria Olmedo*
*Universidad de Granada*

> Otro rasgo distintivo del teólogo es su *incapacidad para la filología*. Por filología debe entenderse aquí, en un sentido muy general, el arte de leer bien, el poder leer hechos sin falsearlos con interpretaciones, *sin* perder, por afán de comprender, la precaución, la paciencia, la sutileza.
>
> (F. Nietzsche, *El Anticristo*, frag. 52)

Hans-Robert Jauss inauguraba el curso 1967–68 de la nueva Universidad de Constanza con la conferencia "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" ["La historia literaria como provocación de la ciencia literaria"]. En ella, reaccionando contra el inmanentismo, acercándose a la tradición marxista, combinándola con las indicaciones de los formalistas rusos — Jakobson y Tinianov sobre todo — sobre la evolución literaria, y modificando conceptos procedentes de la hermenéutica de Hans Georg Gadamer, sentaba las bases de lo que iba a ser la "Estética de la recepción," una enérgica llamada al papel del público receptor del arte.

Según Gadamer, la comprensión es un acontecimiento que se nos presenta cargado de "pre-comprensión," de manera que la relación de un intérprete con el texto ha de ser concebida como una "fusión de horizontes," un diálogo en el cual el interrogador es interrogado a su vez por el texto.

De modo análogo, una obra de arte, en el momento de ser leída, o bien confirma el "horizonte de expectativa" de lo que el público espera, o bien hace valer su "distancia estética" respecto de ese horizonte. La provocación, en aquel momento, consistía en la inclusión del público lector dentro del esquema de la "Literaturwissenschaft," o ciencia de la literatura, por la que hasta entonces se solía entender la exclusiva explicación de la obra literaria en tanto artefacto formal,

y también dentro de la historiografía marxista, refractaria a lo que no fuese el punto de vista del emisor (Godzich 40–41).

Instrumento en esta operación crítica, como de otras posibles, era la filología, aquí en lo que tiene de hermenéutica. En tanto instrumento, su efecto provocador, la verdad, es bastante discreto, más bien subterráneo, aunque muy correoso. En realidad, más que de provocación debería hablar de vigilancia, de atención. De ahí lo de la "actitud filológica," un sintagma que por otra parte encuentro en el filólogo clásico August Boeckh, a través de la magnífica síntesis de Manuel Garrido Palazón sobre "La Historiografía Literaria Románica". Boeckh, heredero directo de la tradición idealista, cifra la "actitud filológica" hacia 1886 en "el conocimiento históricamente científico de toda actividad de la vida entera, de todas las manifestaciones del pueblo" (Garrido 87). Para nuestros efectos, tan altos designios quedarían reducidos, en principio, a una posición de escucha activa de los textos, abierta a su historicidad, abierta a la teoría, pero susceptible en todo caso de rebajar las pretensiones de generalización excesiva.

Uno de los textos más penetrantes de la modernidad sobre las paradojas de la historia, que en la historia de la literatura se agudizan en grado máximo es la segunda de las *Unzeitgemässe Betrachtungen* de Nietzsche, la titulada *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [*De la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*] fundamenta su alegato, antihistoricista pero no antihistórico—la historia es perjudicial si no se realiza en función de la vida—en la práctica de la filología; tengamos presente que quien habla es el joven y brillantísimo filólogo clásico, que aún no ha recibido el varapalo de Wilamowitz a propósito de *El nacimiento de la tragedia*: "No sé qué sentido puede tener la filología [...] en nuestro tiempo sino el de actuar de modo inactual—o sea, contra el tiempo, y de ese modo sobre el tiempo y, esperemos, a favor de un tiempo venidero" (Nietzsche 5 traducción mía del italiano).

La asociación que hace Nietzsche de la filología con el tiempo—pues claramente hace de la filología el instrumento de su posible historia al servicio de la vida—parece tener en cuenta que en varios momentos de la historia, este arte ha servido para la transformación del mundo, a través de la transformación de las categorías mentales. Esto se aprecia del modo más claro en la actividad de los humanistas, explicada por Francisco Rico en un libro agudo y muy elegante

(*El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*). Por ejemplo, y siguiendo en parte el estudio de Baxandall sobre Giotto y los oradores, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas y el descubrimiento de la composición pictórica 1350–1450*, cuenta cómo Leon Battista Alberti, en *De pictura* (1435), sostiene por primera vez "que la *compositio* pictórica debe consistir en la estructuración de la obra de un modo tal, que cada superficie plana y cada objeto tengan un papel conexo con el de los demás en el efecto de conjunto" (63). Pues bien, ese término, extraño al "Kunstwollen" medieval, trasvasa al lenguaje de la plástica, y por ahí a la propia práctica artística, la norma que "en la tradición retórica enseñaba a construir un pasaje con palabras que se resuelven en frases, frases que conforman cláusulas y cláusulas que se armonizan en el período" (63–64). Sólo que a su vez, esta tradición retórica pasa por el rescate filológico de los textos de Cicerón y Quintiliano, frente a la herencia inmediata de los "bárbaros" (Rico, *Nebrija contra los bárbaros*), del mismo modo que en la base de la nueva arquitectura proyectada en *De re aedificatoria* se sitúa la *concinnitas*, otro término retórico consistente en "esa singular armonía, fundada en una norma precisa, en una *ratio* cierta, que conjugando las partes con el todo engendra la *pulchritudo*" (*El sueño del humanismo* 64). En este caso, todavía más que en el de la pintura, la filología se da la mano con la ética, con las ciencias, con la práctica, a la medida del hombre nuevo, moderno a fuerza de ser antiguo. "El *De re aedificatoria*"—concluye Rico—"funda la arquitectura moderna, hasta nuestros días, porque los *studia humanitatis* no eran sencillamente un almacén de materiales varios, sino una trama de relaciones que invitaba a explorar la realidad siguiendo a la vez infinitud de caminos, a recorrerla a través de sendas en muchos casos olvidadas durante más de un milenio" (68).

Quizá cabría apostillar: no sendas olvidadas, sino sendas realmente nuevas. Aunque se extinga el sueño del humanismo, la elucidación del *sensus litteralis* deja abierto el camino para la ciencia nueva, para la nueva visión de los objetos, adherida a la singularidad de sus contornos, frente a la vieja tradición de la explicación alegórica, como en el caso de la gran página del *Saggiatore* galileano (véase Raimondi, Ezio "La nuova scienza e la visione degli oggetti").

En cualquier caso, nos enfrentamos con un arte que se encuentra en el reverso exacto de su consideración común, esa idea difusa, aunque inexacta, que lo destierra a la fontanería del aparato académico.

Por consiguiente, la herencia que hemos recibido va desde una definición estricta, limitada a la *explanatio verborum*, caso de los filólogos antiguos y humanistas (aunque ya se ha visto con qué consecuencias posibles, sin salir de la gramática y la retórica), hasta su consideración, entre los románticos, como sinónima de todo el *Humanitätstudium* (Basile 2).

La relación entre ambos aspectos, el restringido y el lato, marca un campo de tensiones por cuyo interior siguen circulando las posibilidades y los límites actuales de la actividad filológica.

Por una parte, aunque sea una "nobile ipoteca," como advierte Bruno Basile, no puede dejarse a un lado el poderoso aliento idealista y omnicomprensivo que orienta la definición de un filólogo viquiano como Erich Auerbach: la filología representa "l'insieme delle attività che si ocupano metodicamente del linguaggio dell'uomo e delle opere d'arte composte in questo linguaggio" (Auerbach 13), o—si queremos una opinión española—la del joven y vigoroso reformador Américo Castro, en 1924: "La filología es una ciencia esencialmente histórica; su problema consiste en prestar el mayor sentido que sea dable a los monumentos escritos, reconstruyendo los estados de civilización que yacen inertes en las páginas de los textos" (Castro 176); por otra parte, la consecución de fines tan específicos y generales pasa por el comercio inmediato y técnico con el texto.

En este centón de recomendaciones deslavazadas, me importa repetir que la actual proliferación de métodos, sobre todo la presencia en cierto modo amenazadora de lo que, no sin vaguedad, se llama "la teoría," no tiene por qué enfrentar la filología con la crítica. El "honor de la filología"—y ahora parafraseo el prólogo de Fernando Lázaro Carreter a una selección de ensayos de Leo Spitzer, así titulado para atribuírselo por antonomasia (Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*) reside en que sea entendida, apunta otro experto, como

> complementare della critica, divenire un richiamo continuo alla materialità e dinamicità del testo letterario, viaggio tra le carte dei poeti per impedire che qualsiasi loro parola ci sia pervenuta deformata dal tempo, e soprattutto studio del testo nella sua storia interna, nel suo "farsi" dalle mani dell'autore a quelle del pubblico, che ne garantisce la vita e l'esecuzione nella lettura (Basile 4).

A la altura de 1976, la apertura de la filología a los métodos críticos—hoy ya no tan nuevos—queda patente en la exposición del gran Vittore Branca; con autoridad, opina que

> Lo svolgimento e le esperienze della critica e della filologia in questi ultimi decenni hanno posto sempre più chiara l'esigenza di una stretta interdipendenza e di un'attiva e continua circolazione tra gli approcci e i metodi tradizionali di tipo storico-filologico-linguistico o filosofico-estetico-critico e le ricerche che si ispirano a discipline o a indirizzi più moderni, dall'antropologia e dallo strutturalismo alla semiologia e alla cibernetica (*La filologia e la critica letteraria* 14),

puesto que—volviendo a la perspectiva general—la filología es una "disciplina che comprende fondamentalmente *l'ecdotica* (cioè il recupero dell'esatto testo di un'opera mediante procedimenti scientifici) e *l'ermeneutica* (cioè que corredo storico, linguistico, esegetico che consente una piena e rigorosa interpretazione di quel testo y e che ne condiziona anche le valutazioni ideologiche, sociali, estetiche)" (93 cursiva mía).

Así, el lugar de la filología en el desarrollo de un método reciente como la semiótica es considerado por Cesare Segre indispensable para afrontar el estudio de códigos y sistemas culturales, esto es, de textos y contextos, porque ayuda a "superare il soggetivismo e il solipsismo di certe posizioni moderne della critica e, ahimè, della semiotica. La filologia rivendica la funzione dell'emittente, non come individuo isolato ma come membro di una comunità culturale, come espressione e interprete di un sistema di codici. La filologia deduce dalla consapevolezza della nostra storicità il riconoscimento a storicità anteriori o, in ogni caso, diverse" (*Semiotica filologica* 20).

Si empezamos a movernos por el sentido más estrecho de la definición, el que restringe la filología a crítica textual, el panorama es complejo. Caracterizada con cautela y precisión como "un arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular" (Blecua 9), ha acompañado a la escritura y la lectura de textos desde la Antigüedad. Las etapas de esta historia, desde la filología helenística a Petrarca y los humanistas del Renacimiento, de los monasterios medievales a los "novatores" del siglo XVII y los

hermeneutas ilustrados, románticos y positivistas, tienen un interés sustantivo para la historia literaria, sobre todo desde el punto de vista de la transmisión y la organización del saber. (Un excelente manual de conjunto, centrado en la filología clásica, es el de Reynolds y Wilson 1986).

A su vez, la historia de la disciplina dista de ser neutra, como razona Bernard Cerquiglini en una historia crítica de la filología, sintomáticamente dedicada a Michel Foucault. En su análisis propone la presencia de un(a) "pensée textuaire" ("Le Texte, la Presse industrielle et la Modernité ne font qu'un" 11) entendida como pensamiento de lo estable, por debajo del gran desarrollo de la crítica textual durante el siglo XIX, que en el nivel político depende de la emulación, por parte de Francia, de las iniciativas alemanas a raíz de la guerra franco-prusiana de1870. (Ver también Hult). A su juicio, las miserias y grandezas de la crítica textual en estos años de positivismo e historicismo extremo proceden de que la idea de autor, con sus rasgos modernos, se sitúa en el centro de la idea de texto. La intención de la escritura, que—aquí entendida a lo Derrida—no coincide exactamente con la intención de las acciones humanas, se asimila a la intención autorial, a su vez caracterizada por vía jurídica: el texto ideal debe responder a la "última voluntad" de su autor, lo cual no cuadra del todo a textos previos a esa concepción moderna de autor, como los medievales, aunque tampoco a casos modernos, como el Proust que, agonizante, corrige las pruebas de su libro y lo reescribe.

El eje fundamental de la problemática de la crítica textual sigue viéndose a través del debate entre las posiciones de Lachmann y Bédier, que en cada caso abanderan, se ha escrito, *una poética no dicha.*

El método positivista de Lachmann, filólogo clásico y fundador de la crítica textual moderna, se basa en la reconstrucción sistemática del texto mediante la "recensio". Esta es la gran novedad crítica del XIX. Tiene el objeto de determinar la filiación o las relaciones que se dan entre los testimonios o textos. Para llevarla a cabo, el editor debe acceder directamente a todos los testimonios y examinarlos, previo conocimiento de la paleografía, codicología y textología ("Fontes criticae"). A continuación debe cotejar todos los textos entre sí para determinar las variantes y seleccionar un testimonio base, que puede coincidir con el códice más antiguo o la edición "princeps," cuando se trata de impresos (*collatio codicum*). El paso siguiente (*Examinatio* y *Selectio*) consiste en establecer la filiación de

los testimonios a través de los errores comunes (que pueden clasificarse siguiendo una tipología), lo que lo llevará a establecer el "árbol genealógico" o "stemma" de la obra, y en consecuencia, el texto original, que en ocasiones puede ser simplemente ideal (*Constitutio stemmatis*) (Blecua 17–152). La actitud de Lachmann es antiinterpretativa: en su recomendación "recensere...sine interpretatione et possumus et debemus" ha visto Cerquiglini la idea implícita de que el escriba es una máquina y la máquina debe funcionar mal, y Hult la de que el autor es el héroe, mientras el escriba corruptor es "the villain of the picture" (Hult 80).

La crítica de Bédier al método lachmaniano de su maestro el romanista Gaston Paris, formulada en 1928, se centra en la denuncia del mecanicismo que lleva consigo este método de reconstrucción, cuyo síntoma es la presencia frecuentísima de dos ramas en los niveles altos de los "stemmas". Su conclusión es que el editor debe atenerse a un "buen manuscrito," puesto que cada variante se convierte en una lección en el instante en que se la coloca en su contexto. Su actitud es más bien la del arqueólogo, partidario de quitar el polvo sin alterar la forma material. El interés, metodológico más que práctico, de la posición de Bédier, con su recurso al *iudicium* humanístico y su respeto a "l'art du style" del escritor, hecho "d'une infinité de menus scrupules" (Branca y Starobinski 18) está en su vigoroso recordatorio de que cada manuscrito es un "individuo storico" y en consecuencia, de que el filólogo debe proceder sólo desde el concepto de literatura, en tanto historiador y crítico, según puso de relieve Raimondi en su *Tecniche della critica letteraria*.

El problema, como es de suponer, está en la doble condición del texto, que es al mismo un artefacto sujeto a corrupción y transmisión y el vehículo de una comunicación cultural capaz de trascenderla.

¿Coinciden la intención no formulada del autor y la expresión lingüística? Hablando en términos saussureanos, el editor lachmaniano intenta distinguir la lengua del habla. Pero como observa Hult, especialista en francés medieval, el texto reconstruido de un Chrétien de Troyes representa, sí, la voz de un hablante individual, pero paradójicamente a costa de la eliminación de lo individual, accesorio y accidental de los manuscritos, sacrificados en función de una supuesta voz autorial única y en última instancia ahistórica.

De ahí que en la práctica los conceptos clave de la técnica de edición se constituyan en parejas contradictorias: *lectio difficilior*, *usus*

*scribendi*. La objeción mayor al lachmanismo se sitúa en la intersección de código lingüístico socialmente determinado y uso individual.

En contrapartida, la atención de Bédier a la materialidad del texto es su mejor ganancia, por ejemplo en los textos medievales, cuando teorías recientes hablan del "excès joyeux" de la oralidad, respecto de la cual lo escrito no es más que una huella, que sin embargo conserva la variación esencial del habla. Como se sabe, la transmisión oral ha ampliado su campo y sus consecuencias, al situarse en un marco teórico que considera la oralidad como un universo autosuficiente, incorrectamente estudiado hasta ahora a causa del "imperialismo de la escritura," según los estudios renovadores del jesuita padre Walter J. Ong. Aunque sus intereses son en última instancia teológicos (*La presenza della parola*), la amplitud de sus conocimientos le ha permitido situar correctamente el problema (*Orality and Literacy: the Technologizing of the World*). Ong tiene presente el impacto del libro provocador de McLuhan, de cuyos resultados se desprenden las bases de la cultura de los "media" como cultura oral de segundo grado. Esta situación permite analizar la cuestión de la oralidad, que ya no se presenta como subsidiaria de la civilización escrita (un síntoma muy claro es el contrasentido que encierra la expresión "literatura oral"), sino como una cultura distinta, con una psicodinámica y una visión del mundo propia. El mundo de lo oral y el mundo de lo "letrado" comportan un sistema de percepción diferente, ligado en cada caso al desarrollo del sentido del oído y al del sentido de la vista, respectivamente.

En esa línea, anticipada por la condición que Menéndez Pidal investigó en los romances, vivir en variantes, (*Cómo vive un romance: dos estudios sobre la tradición*), un Paul Zumthor, gran admirador de Menéndez Pidal extiende la presencia de lo oral a toda la civilización medieval, y forja el concepto de "mouvance" para caracterizar el hecho de que el manuscrito retiene la movilidad de lo oral (*Penser le Môyen Age*). Es decir, la herencia de Bédier conduce a respetar lo accidental como "parole," como habla. Lo cual, dicho sea de paso, está más de acuerdo con las modas actuales en crítica que prefieren lo fragmentario, lo discontinuo, la movilidad del significado y ponen en duda la intención autorial, como recuerda David F.Hult ("Reading it Right: the Ideology of Text Editing").

Entre tanto, aunque la cientificidad lachmaniana ha perdido valor paradigmático, no lo ha perdido práctico, desde el momento en que los neolachmanianos construyen sus "stemmas" como hipótesis de trabajo

sujetas a revisión; con esa estrategia, proporcionan una imagen del original mucho menos estrecha que la opción de Bédier, sujeta a la vaguedad y el positivismo del "buen manuscrito, que en su calidad de único no puede dejar de presentar determinados errores, justificables y explicables en función del diasistema lingüístico y estilístico del copista, pero incorregibles en estricto desde el punto de vista del original. Como explica Segre en *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, introductor en crítica textual del concepto de diasistema, que procede de la dialectología, el copista mezcla su propia lengua y sus hábitos estilísticos con la del texto, pero sólo el cotejo permite ver los distintos sistemas por los que pasa cada versión del texto. En última instancia, la tensión entre los dos polos del debate Lachmann/Bédier ha garantizado el progreso de la una filología que da valor a la reconstrucción histórica integral, con ejemplos tan egregios como los estudios de Branca sobre el *Decameron*. Al reconstruir lo que llama la "tradición caracterizante," es decir la dinámica histórica y la diferencia específica de cada uno de los manuscritos donde se copia la obra, con variantes interesadas en cada caso, termina desplegándose ante nuestros ojos el panorama apasionante de la civilización mercantil del Otoño de la Edad Media en Italia, ya que los copistas principales de la colección de cuentos fueron los grandes comerciantes y banqueros, que a veces alteraban nombres propios y lugares para hacer más familiar el contenido o para zaherir a sus rivales.

De particular interés para la historia de la literatura es el estudio de las variantes de autor, pues entonces la filología se interna en el centro de la creación, en el "hacerse" del poema. El gran impulso de esta estilística textual lo dio el exquisito filólogo italiano Gianfranco Contini, quien vio que el conjunto de las correcciones de un autor está ligado por relaciones orgánicas y llamadas internas; sobre todo las correcciones sustitutivas actualizan el código estilístico, de modo que su análisis nos ofrece las fases de la elaboración formal y por tanto los procesos de emergencia de lo poético (*Semiotica filologica* 56).

Una muestra espléndida del interés que ofrece este tipo de trabajo se encuentra en la exposición de la "génesis, desarrollo y correcciones" del poema "Plaza Mayor" de Jorge Guillén, llevada a cabo por José Manuel Blecua en su edición de *Cántico* de Jorge Guillén. El caso es especial, de todos modos, porque Guillén no tachaba, sino que anotaba las posibilidades desacartadas hasta la elección final y conservaba todos sus "avant-textes".

Es evidente que al hacernos eco de estas reflexiones metacríticas no menospreciamos la crítica textual. Al contrario, la enseñanza y la investigación debe sustentarse en textos rigurosamente fechados y depurados, y en España son muchas las novedades y lo que queda por hacer. Si la exhortación a la filología de Américo Castro que hemos copiado más arriba iba precedida de la denuncia de la lección "Leonoreta sin roseta" (que no tiene sentido) en la edición del *Amadís de Gaula* de la BAE (la correcta es "Leonoreta fin' roseta"), todavía en 1957, un discípulo distinguido de Américo Castro, el granadino José F. Montesinos enunciaba lo que podría considerarse un pequeño manifiesto metodológico, situado bajo la enseña del Ortega teórico de la "razón histórica," donde se imbrica la historia y la filología:

> Yo no podía olvidar que en sus años de más admirable madurez, Ortega nos enseñaba que la historia de las ciencias y disciplinas del espíritu no podía ser otra cosa que alta sociología, ya que ninguna de estas actividades podía darse en el vacío... El que escribe se dirige a un público, y las apetencias de ese público condicionan su obra. La perduración literaria es la diagonal entre dos fuerzas: fuerza creadora, fuerza receptora. No había escape. Hacer historia literaria era hacer sociología literaria. Y el campo estaba apenas desbrozado. Había que volver a la erudición. (8)

Si se me permite acudir a mi corta experiencia de este mundo donde "descifrar una sola palabra implica devolverla al código de toda una tradición" (véase Rico, "Sobre el arte de editar clásicos y modernos") referiré un caso mínimo. En 1986 tuve ocasión de editar un texto de García Lorca, la llamada "Alocución de Fuentevaqueros," sobre la que pesaba una confusión cronológica. Francisco García Lorca, el hermano del poeta, primero en glosar esas cuartillas que conservaba, pensó que se pronunciaron en el curso de un banquete ofrecido por sus paisanos en su pueblo con motivo del estreno en Granada de *Mariana Pineda* (29 de abril de 1929) el día 19 de mayo de 1929. El acontecimiento fue reseñado por la prensa de Granada y recogido más tarde por los investigadores. Francisco anota en el libro de recuerdos de su hermano, *Federico y su mundo*, que aquel acto fue organizado por "el alcalde Rafael Sánchez". Sólo que en la citada reseña periodística se especifica que el alcalde de Fuentevaqueros en 1929 era don José

Sánchez Sánchez, mientras que en su texto, García Lorca da las gracias al alcalde don Rafael Sánchez Roldán, "verdadero hijo del trabajo," quien fue elegido el 15 de abril de 1931, según consta en el Libro de Actas del Ayuntamiento, conservado por fortuna. Dado que cesó en su cargo a 19 de octubre de 1934, aparecían los términos "post quem" y "a quo" entre los cuales fechar el manuscrito. El círculo de la conjetura se fue cerrando gracias a una suma de datos empíricos. El 9 de mayo de 1931 el pleno del Ayuntamiento cambia los nombres de algunas calles: la del la Iglesia se llamará de Federico García Lorca y en su texto el joven poeta da las gracias por esa distinción. El 30 de mayo se solicita la creación de una Biblioteca Popular, la mayoría de cuyos libros se han enviado antes del 19 de septiembre de ese año. El texto es básicamente un elogio del libro y su poder civilizador, y alude a "un principio de biblioteca". Las fiestas locales son el 1, 2 y 3 de septiembre. Resulta verosímil, en consecuencia, que el discurso se pronunciase uno de aquellos días. La cosa está clara: Lorca se incorpora desde el primer momento al ilusionado fervor republicano, y el sesgo social del discurso es meridiano. Sin embargo, ni Ian Gibson, en el primer volumen de su biografía (602), ni Eutimio Martín (*Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*), aunque vieron el manuscrito, pusieron en duda el recuerdo de Francisco García Lorca. Sólo que entre 1929 y 1931 no hay sólo dos años, sino un verdadero abismo político, el que media entre la Dictadura de Primo de Rivera y la II República, de modo que ambos críticos se sienten incómodos -aunque no demasiado- ante un texto que nombra a Marx, a Lenin, a Rousseau. Incluso Martín, cuyo ensayo tiene un voluntarioso designio "progresista" (por otro lado, ha sido editor cuidadoso de los poemas de *Poeta en Nueva York*, a pesar de que su conjetura sobre la bipartición del libro resultase prematura) ahonda en la confusión desde el punto de vista filológico; el texto dice en un momento: "Los pueblos que viven solamente apegados a la tierra tienen únicamente un sentimiento terrible de la muerte, sin que haya nada que eleve hacia días claros de risa y auténtica paz social". El manuscrito, como otros de Lorca, ha sido escrito a lápiz y revisado a tinta. Martín, que vio el manuscrito, apostilla: "El adjetivo "auténtica" ha sido añadido posteriormente en el manuscrito. ¿Ha decidido a última hora introducir una alusión a la falsa paz social de la dictadura de Primo de Rivera?" (102, n.37). Gibson, por su parte, hubiera debido, en rigor, pasar el material del primer tomo al segundo de su biografía.

El ejemplo no es más que un arañazo en una pared inmensa. Claro está que lo he puesto no por echarme flores ni criticar gratuitamente a otros colegas, sino porque en su insignificancia pone en juego elementos como el valor del dato concreto y la clase de error que se comete, articulado en forma de visión y ceguera simultáneas, cuando se infiere a partir de una confianza previa, de datos no contrastados.

En efecto, de la propia crítica textual se sigue inmediatamente el problema de la transmisión, "inseparables" para Alberto Blecua (12), puesto que se ejerce, como hemos visto, sobre textos concretos que se han transmitido en unas determinadas circunstancias históricas, con lo que se pone de manifiesto la conexión con todas las variedades de la sociología literaria, de la sociología del libro y la lectura a la censura, de la literatura de cordel al periodismo, de la historia del canon a la de los géneros.

En realidad, y a riesgo de ser reiterativo, lo que la filología aporta a los métodos es capacidad de matización, de resistencia a la generalización. Quizá porque el filólogo considera la obra literaria 'come fatto di sublime artigianato, come *fenomeno* e non come *noumeno*" (Basile 10). Por eso, transmitir y hacer conscientes de la que hemos llamado *actitud filológica* nos parece un objetivo pedagógico esencial. No porque todo investigador tenga que acceder a la crítica textual . Basta con no olvidar nunca que proporciona a quien la adquiere y la ejercita cierta capacidad de vigilancia ante la posible falta de adecuación entre "construcción crítica," y "realidad histórica," tal como mostró Rodríguez Moñino en un trabajo célebre (*Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*), aunque algo olvidado hoy, sobre la necesidad de tener en cuenta la transmisión manuscrita en la poesía de la Edad de Oro.

¿Es esto una mera llamada al rutinariamente denostado "positivismo"? Hagamos todavía un par de precisiones, siempre por este procedimiento, que no pretende originalidad alguna, de ensamblar citas que se estiman pertinentes. A juicio de otro especialista en edición de textos, esta vez del ámbito anglosajón, Jerome J. McGann, "historical method... is strictly a form of comparative study"(46), que no se propone recobrar un significado perdido sino activar un diálogo entre el presente y el pasado. El método, por tanto, es dialógico, no positivista.

Por su parte, Peter Szondi, el gran renovador de la hermenéutica filológica y literaria, argumenta que no cabe separar los hechos de su interpretación. Remontándose al siglo XIX, hace ver que la ciencia

histórica y literaria moderna nace en contraposición a los sistemas especulativos del idealismo alemán, como reacción a la frase hegeliana "tanto peor para los hechos," y en su ensayo aduce un párrafo notable de un historiador positivista de la literatura, Theodor Wilhelm Danzel, de 1847: "el empirismo privado de inspiración ofrece siempre por lo menos material auténtico, al cual se puede infundir un sentido espiritual, mientras en cambio un discurso, inspirado si se quiere, sobre cosas que no existen, no sirve absolutamente para nada: ex nihilo nihil fit"(8 traducción mía). Esta posición, apostilla Szondi, es también ilusoria, porque la separación entre examen objetivo de hechos y explicación subjetiva es menor de lo que piensan tanto el positivista como el crítico interpretativo; si este último pasa por alto los hechos, al mismo tiempo quiebra las leyes de la interpretación, mientras el positivista, al renunciar al juicio tachándolo de subjetivismo se cierra al mismo tiempo la posibilidad de examinar los hechos.

La protesta de la empiria contra la especulación sigue siendo plenamente actual. Protesta, resistencia, reclamo de la provisionalidad y la multiplicidad. Nada más pero nada menos. Marjorie Perloff, especialista en literatura y arte desde las vanguardias hasta la postmodernidad, tras detenerse en una de las normas historiográficas vigentes en la crítica norteamericana actual, el principio, de inspiración más o menos foucaultiana, de que "what counts as a fact is determined not by its existence in the world but by the discursive practices that make it possible for something in the world to serve as a fact within a certain discourse" ("Empiricism Once More" 60), constata que "even as *in theory* we pay lip service" (cursiva en el texto) a ese principio, lo que realmente ocurre en gran parte de la crítica cultural es que las

> "discursive practices" used to authorize interpretation are all too often reduced to labels — capitalism, imperialism, colonialism, patriarchy — which the individual instance must then somehow fit, however many items that would emerge from a more empirically and more inductively generated picture have to be eliminated. (60)

Y esto después de criticar con pertinencia ciertos aspectos del gran libro de Fredric Jameson sobre el postmodernismo y la lógica del capitalismo tardío.

Por otro lado, también el propio Paul de Man, adalid de la teoría, advertía en uno de sus últimos artículos (1982) escrito en respuesta a la alarma de profesores más tradicionalistas sobre el daño que el post- estructuralismo "nihilista" estaba haciendo a la enseñanza, que el giro hacia la teoría en los años setenta tuvo lugar, en la práctica, como un "return to philology, to an examination of the structure of the language prior to the meaning it produces" (24), en la medida en que situaban el núcleo de la operación crítica en la lectura. Y a su juicio,

> Mere reading... prior to any theory, is able to transform critical discourse in a manner that would appear deeply subversive to those who think of the teaching of literature as a substitute for the teaching of theology, ethics, psychology, or intellectual history. Close reading accomplishes this often in spite of itself because it cannot fail to respond to structures of language which it is the more or less secret aim of literary teaching to keep hidden (24).

Esto en la medida en que hipostatiza la apreciación estética sobre la atención a los procedimientos filológicos o retóricos del lenguaje.

Quizá el alegato más brillante y también más difícil en favor del cumplimiento del ideal de Federico Schlegel de una "filología de la filosofía," de una iluminación mutua de la atención microscópica al dato y el sentido, se encuentre en la obra de Walter Benjamin, cuyos meandros ha perseguido magistralmente Ezio Raimondi en *Le pietre del sogno: il moderno dopo il sublime*, poniendo de relieve la presencia estratégica en la biblioteca mental de Benjamin de la sintaxis formal del historiador del arte Alois Riegl.

En un somero y torpe resumen, recordaremos que Benjamin "devuelve a la filología el valor heurístico y gnoseológico de la gran especulación romántica y le asocia la exigencia de un método global y fisiognómico" (161 traducción mía), en un programa que tiene en cuenta además la advertencia de Goethe, de que no hay peor presunción que pretender entender el "espíritu" sin que antes la letra nos sea clara y familiar.

Frente a las "siete cabezas de la hidra" de la "Geistesgeschichte" dominante en su tiempo, que reducían la filología a un papel subalterno, creatividad, empatía, emancipación del tiempo, capacidad de

revivir, participación vital de la experiencia ajena, ilusión y goce estético[1] (Benjamin 453), Benjamin dibuja la función complementaria de filología y crítica; en un ensayo introductorio a *Las afinidades electivas* de Goethe (1921/22) distingue entre "comentarista" y "crítico," respectivamente encargados, como un químico y como un alquimista, de dilucidar el "contenido de hecho" ("Sachgehalt") y el "contenido de verdad" ("Wahrheitsgehalt") de un texto. En su opinión, no se puede entender un texto si no se parte de su comentario, es decir, del análisis filológico de sus enunciados y sus problemas; pero lo que decide sobre su significado vital, en el momento de la lectura, es el contenido de verdad que se desvela al lector en la reflexión sobre su presente, que sin embargo encerrará tanta más fuerza cuanto más se hunda en el contenido de hecho, en la semántica histórica de la obra y de sus recepciones (Raimondi, *Le pietre del sogno* 162). El texto se concibe como un microcosmos o una mónada, un fenómeno único, discontinuo, irreductible a su disolución en una "historia del espíritu," tal como el "Kunstwollen," la "voluntad artística" de Riegl arrastra consigo su propio canon formal: el arte tardorromano, estudiado por él, no es producto de una decadencia del clasicismo, sino que obedece a un principio cualitativamente diferente, ya determinado por el espiritualismo cristiano.

En resolución, esta desmañada exposición y apología de la "actitud filológica" nos ha ido llevando a las puertas de la filosofía de la historia, o de su paradoja. A las puertas nada más, porque francamente no sabría internarme sin perderme y perderlos a los lectores. Sí quiero concluir con una cita de Benjamin que desde hace años me acompaña, sin perder un enigmático valor de programa u objetivo:

> Pues no se trata de presentar las obras de escritura en el contexto de su tiempo, sino de presentar, en el tiempo en que surgieron, el tiempo que las reconoce -esto es, el nuestro. Con ello la literatura llega a ser un instrumento de la historia, y hacerlo -no convertir lo escrito en material de la historia- es la tarea de la historia de la literatura. (456 traducción mía)[2]

## Notas

1. "Schöpfertum, Einfühlung, Zeitentbundenkeit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuss" de "Literaturgeschichte und Literaturwissenschfat," 1931.

2. "Denn es handelt sich nitcht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt — das ist die unsere — zur Darstellung zu bringen. Damit wir die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu — nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie — zu machen ist die Aufgabe der Literaturgeschichte".

## Obras citadas

Auerbach, Erich. *Indroduzione alla filologia romanza.* Trad. Maria Rosa Massei. Torino: Einaudi, 1963.

Basile, Bruno, ed. *Filologia e letteratura.* Bologna: Zanichelli, 1975.

Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas y el descubrimiento de la composición pictórica 1350–1450.* Madrid: Visor, 1996.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften, 2.* Frankfurt: Suhrkamp, 1988.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual.* Madrid: Castalia, 1983.

Branca, Vittore, y Jean Starobinski. *La filologia e la critica letteraria.* Milán: Rizzoli, 1977.

Brown, Marshall, ed. *The Uses of Literary History.* Durham: Duke University P, 1995.

Castro, Américo. *Lengua, enseñanza y literatura.* Madrid: Hernando, 1924.

Cerquiglini, Bernard. *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris: Seuil, 1989.

De Man, Paul. *The Resistance to Theory.* Manchester University P, 1986.

Fernández Montesinos, José. *Estudios y ensayos de literatura española.* Ed. Joseph H. Silverman. México: De Andrea, 1957.

García Lorca, Federico. *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros.* Ed. Manuel Fernández Montesinos y Andrés Soria Olmedo. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986.

Garrido Palazón, Manuel. "La evolución de la historiografía literaria románica." *Teoría/Crítica* I (1994): 85–119.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898–1929*. Barcelona: Crítica, 1985.

Godzich, Wlad. *The Culture of Literacy*. Cambridge: Harvard University P, 1994.

Guillén, Jorge. *Cántico* (1936). Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Labor, 1970.

Hult, David F. "Reading it Right: the Ideology of Text Editing." *Romanic Review* 79:1 (1988): 74–86.

Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Martín, Eutimio. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

McGann, Jerome F. "Literature, Meaning, and the Discontinuity of Fact." *The Uses of Literary History*. Ed. Marshall Brown. Durham: Duke University Press, 1995. 45–49.

Menéndez Pidal, Ramón, y Diego Catalán. *Cómo vive un romance. Dos estudios sobre la tradición*. Madrid: Anejo de la RFE, 1950.

Nietzsche, Friedrich. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Tran. Giametta Sossio. Milano: Adelphi, 1981.

Ong, Walter J. *La presenza della parola*. Trad. Rosanna Zelocchi. Bologna: Il Mulino, 1967.

———. *Orality and Literacy: the Technologizing of the World*. New York: Methuen, 1982.

Perloff, Marjorie. "Empiricism Once More." *The Uses of Literary History*. Ed. Marshall Brown. Durham: Duke University P, 1995. 51–61.

Raimondi, Ezio. *Tecniche della critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1967.

———. "La nuova scienza e la visione degli oggetti." *Lettere italiane* 21 (1969): 265–305.

———. *Le pietre del sogno: il moderno dopo il sublime*. Bologna, Il Mulino, 1985.

Reynolds, Leighton D., y Nigel G. Wilson. *Copistas y filólogos*. Trad. Manuel Sánchez Mariana. Madrid: Gredos, 1986.

Rico, Francisco. *Nebrija contra los bárbaros: el canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*. Salamanca: Universidad, 1978.

———. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

———. "Sobre el arte de editar clásicos y modernos." *ABC*, 8–II–86.

Rodríguez Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1968.

Segre, Cesare. *Semiotica filologica: testo e modelli culturali.* Torino: Einaudi, 1979.

———. *Semiótica, historia y cultura.* Trad. Manuel Lobo Serra y Lola Badia. Barcelona: Ariel, 1981.

Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española.* Barcelona: Crítica, 1980.

Szondi, Peter. *Poetica dell´idealismo tedesco.* Trad. Renata Buzzo Margari Torino: Einaudi, 1974.

Zumthor, Paul. *Penser le Môyen Age.* Paris: Seuil, 1980.

# *Adiós muchachos*, antes y después[1]

*Seymour Menton*
*University of California, Irvine*

Estoy muy agradecido a Sergio Ramírez porque la publicación de *Adiós muchachos* en julio de 1999 me permitió llenar el hueco nicaragüense en mi *Caminata por la narrativa latinoamericana*. No sólo escribí un ensayo titulado "Arte e ideología en *Adiós muchachos*" sino que esa "memoria de la revolución sandinista" me hizo soltar un chorrazo de adrenalina que me permitió olvidarme del peso inexorable de mis siete décadas para:

1. Dedicarme al estudio de la novela postsandinista y escribir otro ensayo sobre *Un sol sobre Managua* (1998) del poeta nicaragüense Erick Aguirre (1961) y *La lotería de San Jorge* (1995) del cuentista mexicano Alvaro Uribe (1953);
2. Conseguir la película sandinista *Alsino y el cóndor* (1983) y compararla con la novela chilena *Alsino* (1920) de Pedro Prado (1886–1952), llenando así el hueco chileno de mi *Caminata;*
3. Maravillarme ante la mejor novela de Sergio, *Margarita, está linda la mar* (1998);
4. Tratar de comprender la política cultural del gobierno sandinista, comparando la revista *Nicaráuac* con *Casa de las Américas*.

Para reconfirmar los principios de Sergio como social-demócrata, con los cuales lo he identificado desde que lo conocí en 1970 en Caracas, quisiera referirme brevemente al último escándalo cubano acontecido en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en los primeros días de diciembre de 2002. Un grupo de cubanos, de la nutrida delegación oficial, interrumpió la presentación de la revista *Letras Libres*, dirigida por el mexicano Enrique Krauze, porque éste, en un número anterior de la revista, había criticado el régimen cubano. Hubo una condena general de la conducta grosera de los cubanos. En el *Nuevo Diario* de Managua, Sergio se expresó en contra de la intolerancia y de la agresión ideológica, cualquiera que sea su origen. A consecuencia de las palabras de Sergio, el encargado de negocios

de Cuba declaró un boicot contra el programa de actos de celebración de los ciento cincuenta años del nacimiento de José Martí.

### *Adiós muchachos* de Sergio Ramírez

Como aficionado tanto del tango como de la narrativa revolucionaria, me fue imposible resistir el llamado de *Adiós muchachos* de Sergio Ramírez, que compré en México pocos días después de su publicación en julio de 1999. Como estudioso y crítico de la literatura, creo que me toca analizar esta "memoria de la revolución sandinista" primero desde el punto de vista estético, reconociendo que no se puede separar del todo el contenido y la forma.

Con nostalgia salpicada de resentimiento, amargura y desilusión, Sergio Ramírez se despide, como reza el título de tango, de sus ex-compañeros sandinistas. Aunque los recuerdos de una experiencia de veinte años están enmarcados por las fauces de Saturno, predominan las ilusiones utópicas de todos los que lucharon contra la dictadura somocista. Aunque se alude a las diferencias entre los tres grupos ideológicos que se disputaron el poder una vez que cayó Somoza, no se revelan muchos detalles de las luchas internecinas.

Además de su vicepresidencia en el gobierno sandinista, Sergio Ramírez es el novelista más destacado de su país. Autor de cinco novelas, dos de las cuales, *Castigo divino* (1988) y *Margarita, está linda la mar* (1998), han recibido premios prestigiosos, Ramírez acudió a sus herramientas novelísticas para convertir su memoria en una obra de creación. *Adiós muchachos* va más allá de una simple crónica política, sin que Ramírez se haya dejado tentar por las complejidades estructurales y estilísticas, aprendidas de los maestros del Boom, que aparecen en sus novelas.

El título *Adiós muchachos*, como ya dije, se refiere a los ex-compañeros sandinistas, pero no sólo a ellos sino también a "todos esos muchachos de distintas épocas y etapas de la lucha [cuyos nombres] han ido siendo borrados del lugar que tenían en los frontispicios de las escuelas" (44). El título puede también referirse a los propios hijos de Sergio: Sergio hijo, María y Dorel, quienes tuvieron que criarse, prácticamente sin padre. De hecho, el primer capítulo lleva como título "Confesión de parte" y su protagonista es Sergio hijo, "siempre retraído y huraño" (21) en 1979. En el momento de escribir este libro, el autor dice que él y su hijo ahora son buenos amigos y que el

hijo está a punto de graduarse de administrador de empresas, reflejo tal vez de la generación postsandinista, neoliberal. Después del triunfo sandinista, Sergio hijo y María participaron en la Cruzada Nacional de Alfabetización; los tres hijos cortaron café en las brigadas de la Juventud Sandinista; y Sergio hijo luchó en contra de los contras. El primer capítulo se cierra con la alusión mitológica a las fauces de Saturno, identificadas explícitamente con los vituperios sufridos por el autor y su hija María pero que también podría interpretarse como la devoración de los tres hijos por el padre entregado a la política:

> Tratados entonces [1994] como enemigos a muerte por el aparato de poder que aún sobrevivía, Saturno que me alzaba del suelo para meterme entre sus fauces resuelto a devorarme, y no sólo a mí, sino también a María, a la que ultrajaban a toda hora por la Radio Ya, la radio de Daniel, como la forma más eficiente de ajustar cuentas conmigo; María que otra vez había estado a mi lado a la hora de fundar un nuevo partido; su manera de expresarme su cariño, así como la de Dorel era negarme su apoyo (34).

De acuerdo con la estructura de muchas novelas, el motivo de las fauces de Saturno vuelve a aparecer al final de la obra como título del capítulo trece y final y en las dos últimas páginas de ese capítulo con más detalles y con bastante más pasión.

El hecho de que la obra tenga trece capítulos y que el capítulo ocho se llame "El probable número trece" se explica por el Grupo de los Doce, que formaba parte de la tendencia Tercerista dentro del FSLN. A diferencia de la tendencia de la Guerra Popular Prolongada (GPP), protagonizada por los marxistas más antiguos, Carlos Fonseca y Tomás Borge, y de la tendencia Proletaria que, bajo la dirección de Jaime Wheelock, abogaba por concientizar y organizar a los trabajadores urbanos antes de emprender una campaña militar, la tercera tendencia, la Insurreccional, organizada por Humberto Ortega, y en la cual militaba Sergio, estaba más dispuesta a colaborar con todos los sectores antisomocistas. Por lo tanto, los terceristas apoyaban la creación del Grupo de los Doce que incluía, en las palabras de un combatiente campesino "mucho cura y mucho rico" (98). Fue elegido presidente del Grupo Felipe Mántica, industrial y dueño de una

cadena de supermercados. Cuando Mántica se retiró del Grupo, fue reemplazado en 1979 por Ramírez pero el verdadero poder estaba en manos de los nueve comandantes del FSLN. El mismo Ramírez dice: "en junio del año siguiente [1979], continué siendo presidente de ese gobierno que nunca existió" (171). La marginación política de Ramírez se confirma en la novela *Un sol sobre Managua* (1998) de Erick Aguirre (1961) cuando Ramírez aparece brevemente como personaje novelesco. En una recepción celebrada en 1990 en la presidencia, Ramírez habla con entusiasmo sobre temas literarios con los dos protagonistas periodistas y con la poeta Rosario Murillo, esposa de Daniel Ortega. Pero, en cuanto Rosario cambia el rumbo de la conversación hacia la política, "Sergio guardó silencio... y no dijo una palabra, sólo sonreía, con cierto deje de complacencia tal vez por ver a un par de muchachos, escritorzuelos en ciernes, resistiéndose con candorosa terquedad a una relación demasiado cercana con un poder que en el fondo apoyaban...". Al llegar al grupo Daniel Ortega, Sergio se marcha "discretamente" (209). Es la única intervención de Sergio en toda la novela.

Igual que en la Revolución bolchevique de 1917 y en la de Cuba de 1959, la sandinista se servía del simbolismo cristiano.El mismo Ramírez alude a su entrada triunfal en Managua en julio de 1979 en "la camioneta de los doce apóstoles, como se nos llamaba en la jerga policial" (176). En realidad, ese simbolismo era más auténtico para la revolución sandinista que para las anteriores por la unión entre los marxistas y los curas de la teología de la liberación.

Dos de los capítulos, el dos y el nueve, elaboran la identificación de los sandinistas con el cristianismo. El dos, titulado "Vivir como los santos", recalca el paralelismo entre los jóvenes guerrilleros sandinistas y los cristianos primitivos o los franciscanos. El título proviene del joven "poeta místico, ... poeta guerrillero, el poeta de las catacumbas" (38) Leonel Rugama, quien murió en 1970, a los veinte años, peleando contra la Guardia Nacional. Había declarado en uno de "sus poemas coloquiales... que en la lucha clandestina era necesario vivir como los santos, una vida como la de los primeros cristianos. Esa vida de las catacumbas era un ejercicio permanente de purificación..." (41). En su poema "Como los santos", Rugama convocaba a todos los pobres, a todos los enfermos y lisiados y a todos los proscritos de la sociedad para que le escucharan su plática:

en las catacumbas
ya en la tarde cuando hay poco trabajo
pinto en las paredes
en las paredes de las catacumbas
las imágenes de los santos
de los santos que han muerto matando el hambre
y en la mañana imito a los santos
ahora quiero hablarles de los santos (42–43).

Entre los santos figuran Sandino y Che Guevara. "Es un nuevo santoral" (43). Tres años después de su muerte, Rugama alcanzó su apoteosis en *Oráculo sobre Managua* (1973) del poeta exteriorista Ernesto Cardenal, el poeta más conocido de Nicaragua en el exterior después de Rubén Darío. Rugama va a inspirar al pueblo nicaragüense en su resurrección después del terremoto de diciembre de 1972 y después de la larga época de sufrimiento bajo la dictadura de los Somoza.

Si Rugama era hijo de un jornalero y de una maestra rural, otro poeta, Ernesto Castillo, muerto en 1978 a los veintiún años y también autor de "poemas de las catacumbas" (37), "venía de las familias oligárquicas de Granada" (35). Ramírez insiste en que los santos venían tanto de las clases altas como de las bajas. Por ejemplo, Edgar Lang, "hijo de uno de los empresarios más ricos de Managua" (48), se puso a dormir al suelo en su cuarto como preparación para la vida guerrillera; murió en 1979.

En el último tercio de este capítulo segundo, Ramírez contrasta los valores éticos de los jóvenes martirizados con la corrupción y el lujo exagerado de la vida somocista. Aún más doloroso para Ramírez fue el contraste con la burocratización de la santidad, con algunos gobernantes sandinistas que "a imagen y semejanza de Tartufo, supieron convertir en un arte el aparentar de santidad" (51). Denuncia específicamente los lujos que se permitían los que integraban "la alta jerarquía del partido y del gobierno" (53) exponiendo con ironía sus justificaciones. Sin embargo, a pesar de su enemistad actual con Daniel Ortega, Ramírez declara: "A Daniel nunca le conocí ninguna preocupación por los bienes materiales" (57). El capítulo termina con "la verdadera pérdida de la santidad" de los que no podían dejar el gobierno después de la derrota electoral de 1990 "sin medios materiales" (55), o sea, sin entrar en *el juego de la piñata*.

El otro capítulo cristiano, el noveno, titulado irónicamente "El paraíso en la tierra", versa sobre la visita del Papa Juan Pablo II en marzo de 1983, que fue un verdadero desastre para el gobierno sandinista. El capítulo empieza con un retrato del cura español Gaspar García Laviana, poeta y revolucionario martirizado en 1978, para reflejar el cisma entre las decenas de sacerdotes y misioneros que predicaron la revolución en su trabajo de barrio y los dirigentes jerárquicos. Recuérdese que en 1968, el Congreso Eucarístico de Medellín, de acuerdo con el Concilio Vaticano II iniciado por el Papa Juan XXIII, había formulado la teología de la la liberación. Hasta el arzobispo de Managua, Miguel Obando y Bravo, odiado por Somoza, justificó la insurrección ... en junio de 1979. Sin embargo, el patrocinio oficial por los sandinistas triunfantes de una iglesia paralela ofendió a Obando y a toda la jerarquía. Cuando se anunció a finales de 1982 la próxima visita del Papa Juan Pablo II, los sandinistas creían que podría ayudarlos. En ese momento, ellos estaban preparados a dialogar con la Contra y esperaban que el Papa hablara sobre la paz. En cambio, el Papa declaró que "ninguna ideología puede reemplazar a la fe" (197) mientras la multitud sandinista le gritaba: "¡Queremos la paz!" (197). Según Ramírez, parecía "un verdadero motín contra el Papa" (197), lo que no podía menos que ofender a muchos nicaragüenses. Además, el Papa regañó a los sacerdotes Ernesto Cardenal y a Miguel de Escoto por no haber obedecido a los obispos que los presionaban para que dejaran de colaborar activamente en el gobierno.

Tratándose de *una memoria*, *Adiós muchachos* se distingue de las obras autobiográficas o testimoniales de Tomás Borge y de Omar Cabezas en que no está estructurada cronológicamente sino temáticamente. De acuerdo con el carácter anticaudillesco de la revolución sandinista, ningún líder político-militar protagoniza un capítulo. No había un equivalente a Fidel Castro. Ramírez observa que la Dirección Nacional de los Comandantes del FSLN "llegó a ser un caudillo con nueve cabezas en lugar de una" (66). Quien pudo haber sido el líder carismático fue tal vez Carlos Fonseca, militante marxista, teórico y pragmático, quien cayó en noviembre de 1976. Fonseca, junto con Augusto César Sandino y Rigoberto López Pérez, quien asesinó en 1956 a Anastasio Somoza García, fueron convertidos en íconos por el gobierno sandinista en banderas, carteles, *affiches* y sellos postales. Ramírez menciona "la silla vacía en los actos para Carlos Fonseca" (46) pero dista mucho de mitificarlo como hace Tomás Borge en *La paciencia impaciente*. El mismo Borge tampoco figura

mucho en la memoria de Ramírez aunque éste reconoce que era el más famoso de los nueve comandantes y el más carismático por haber sido preso varias veces y por sus huelgas de hambre.

Como Ramírez sirvió de vicepresidente bajo Daniel Ortega y pertenecía con él y su hermano Humberto a la tendencia Tercerista, es natural que los trate más en su obra. A pesar de su rompimiento con Daniel en 1994, Ramírez parece dispuesto a no criticar su actuación personal durante los once años que gobernaron juntos. Es más, elogia implícitamente a Daniel por haber contribuido a un futuro democrático para Nicaragua pese a los fracasos de los sandinistas: "La Revolución no trajo la justicia anhelada para los oprimidos, ni pudo crear riqueza y desarrollo; pero dejó, como su mejor fruto la democracia sellada en 1990 con el reconocimiento de la derrota electoral" (17). En cambio, Ramírez parece mucho más resentido contra Humberto Ortega. El título del capítulo quinto, "La edad de la malicia", se refiere directamente a Humberto, quien "gracias a su malicia y desparpajo, resultó nombrado comandante en jefe del naciente Ejército Popular Sandinista" (110), lo que "le permitió elevar a su hermano Daniel a coordinador de la Junta de Gobierno" (111). En setiembre de 1981, Humberto declaró a los cuadros del ejército que "el sandinismo, sin el marxismo-leninismo, no puede ser revolucionario" (113), declaración que fue desautorizada por la Dirección Nacional del FSLN que hacia fuera proclamaba una "economía mixta, pluralismo político y no alineamiento internacional" (112).

Tal vez la figura más polémica de la revolución sandinista fue Edén Pastora. Por haber dirigido en 1978 el asalto al Congreso Nacional, llegó a ser el héroe más visible con su seudónimo de Comandante Cero. El asalto se describe en el capítulo diez titulado "El año del cerdo" por "la chanchera", nombre dado por Edén Pastora al Congreso Nacional. No sorprende que Ramírez lo retrate con matices positivos: "un narrador de envidiable virtudes histriónicas... [con] un constante acento de picardía" (92) puesto que Ramírez fue el encargado de reclutarlo para los terceristas después de que había sido expulsado en 1972 de las filas guerrilleras del FSLN. A pesar del gran éxito del asalto con el pago del rescate de cinco millones de dólares y la liberación de todos los prisioneros sandinistas, incluso Tomás Borge, los otros dirigientes sandinistas nunca le perdonaron a Edén el haberse quitado la máscara para hacerse fotografiar como el héroe del momento. El mismo Ramírez recuerda a Edén "contando siempre sus embustes" (123). Por

lo que cuenta Ramírez, Edén es una persona pintoresca, carismática e individualista, tanto que la C.I.A. desconfiaba de él aún después de que se levantó en armas contra el gobierno sandinista.

Dos capítulos, el sexto y el séptimo, "La cadena y el mono" y "El destino manifiesto" tratan de las relaciones internacionales, sobre todo con los Estados Unidos. En los dos años inmediatamente anteriores al triunfo sandinista (1977–1979), Ramírez se dedicaba a conseguir el respaldo de otros países por la revolución sandinista. El título del capítulo seis, "La cadena y el mono", se explica por la recomendación del dictador panameño Omar Torrijos: "nada de radicalismos... A los yankis, con cuidado. Hay que jugar con la cadena, pero no con el mono" (134). Torrijos y su ayudante Chuchú Martínez son los que más se destacan en el capítulo. También figura bastante Carlos Andrés Pérez, presidente de Venezuela, a quien Ramírez conoció gracias a Gabriel García Márquez. Como Ramírez y otros muchos sandinistas vivían en Costa Rica en esos años, era natural que se solicitara también la ayuda del ex-presidente José Figueres, viejo enemigo de Anastasio Somoza García. Lo que parece algo raro es que Ramírez fuera dos veces a Libia a buscar la ayuda de Khadafy. La importancia de Cuba para la revolución sandinista y para el mismo Sergio Ramírez se reconoce en el capítulo anterior: "Para muchos, que venían desde la lucha en las catacumbas, la revolución cubana siguió siendo el modelo político por excelencia" (115). Ramírez también agradece toda la ayuda proporcionada por Cuba: "La generosidad de Cuba fue total, y llegó a abusarse de ella, porque se pedía de todo y nunca se nos negó nada" (117). Además, recalca su amistad con Fidel Castro: "Seducido por su halo de leyenda y su cuidado paternal, disfruté de su compañía... en dos viajes míos a La Habana, lo vi aparecer en reuniones públicas con mi novela *Castigo divino* en la mano... Y quizás estuve entre los pocos capaz de entrar en diálogos verdaderos con él, siempre dominado por una fatal atracción al abismo del monólogo" (118–119). Ramírez lamenta que su ruptura actual con el FSLN ha afectado sus relaciones con Fidel (119).

En cuanto a los Estados Unidos, desde luego que la política de Ronald Reagan y de George Bush de organizar y respaldar a los contras no fue la primera intervención de ese país en la historia de Nicaragua. De hecho, según Ramírez, "ningún otro país de América Latina había sido víctima, como Nicaragua, de tantos abusos e intervenciones militares de Estados Unidos" (137). William Walker, invitado por los Liberales

a intervenir en una guerra civil, se proclamó presidente en 1855 reestableciendo la esclavitud e imponiendo el inglés como co-idioma oficial. La infantería de la Marina desembarcó en Nicaragua en 1909 y otra vez en 1927. Fue en esa última época que Augusto César Sandino se convirtió en héroe nacional peleando contra los *marines*. Cuando éstos por fin abandonaron el país, dejaron a Anastasio Somoza García como jefe de la Guardia Nacional, y él no demoró en hacer asesinar a Sandino. De manera que Ramírez justifica "la retórica más virulenta en las plazas públicas, en las arengas radiales, en los editoriales de *Barricada*" (138) contra los Estados Unidos. Critica severamente a Reagan pero reconoce que Jimmy Carter (1976–1980) "había querido ser tolerante" con la revolución sandinista pero que era "víctima de su mala estrella, de sus vacilaciones y de los reclamos de su conciencia" (141). Según Ramírez, Nicaragua no tenía otra alternativa que solicitar la ayuda de Cuba y de la Unión Soviética y de apoyar a los guerrilleros salvadoreños. Desgraciadamente para los sandinistas, la Unión Soviética estaba en vísperas de disolverse después de la Perestroika y la Glasnost de 1985 con Gorbachov y Boris Yeltsin. Cuba, sin la ayuda de la Unión Soviética, entró en una grave crisis económica y recomendó a Nicaragua que no se enfrentara a los Estados Unidos. Al mismo tiempo, con la reelección de Reagan en 1984, se intensificó la oposición al gobierno sandinista: bases permanentes en Honduras, puertos minados por la C.I.A., e Irangate con Ollie North en violación de la enmienda Boland, aprobada por el congreso de Washington en octubre de 1984.

No obstante, la crítica de los Estados Unidos en *Adiós muchachos* no es tan virulenta como se esperaría. Por ejemplo, no se parece en absoluto al tono de *Las venas abiertas de la América Latina* de Eduardo Galeano. Es más, en el capítulo dedicado a la situación económica, con el título irónico de "Los ríos de leche y miel" (palabras que provienen del himno sandinista), Ramírez afirma que "aun sin guerra, las sustancias filosóficas del modelo que buscábamos aplicar habrían conducido a un colapso económico" (241). Elogia el gran éxito de los sandinistas en crear la sensibilidad por los pobres pero critica "los espejismos ideológicos que nos deslumbraron entonces, ... los excesos burocráticos y ... las carencias del marxismo practicante, ... la inexperiencia..., las improvisaciones,... las poses, las imitaciones y la retórica" (225). Uno de los graves errores fue el haber entregado al Estado la tierra expropiada a los Somoza en vez de dársela a los campesinos.

Ramírez también lamenta que algunos de los ex-militantes, en la época postsandinista se hayan convertido en magnates" (243).

Ni novela ni testimonio, *Adiós muchachos* es un texto político-literario muy bien escrito que mantiene el interés del lector por el tono sincero y nostálgico que se mantiene a través de sus trescientas páginas; por su estructura no cronológica sino temática; y por los títulos sugerentes de los trece capítulos. Escrita en 1998-1999, después de su ruptura con el FSLN, *Adiós muchachos* ofrece otra perspectiva del sandinismo que complementa las de Omar Cabezas Lacayo y Tomás Borge, elaboradas desde adentro y durante la década del gobierno sandinista. Mientras Borge y Cabezas son marxistas que participaron en la guerrilla de la llamada Guerra Popular Prolongada, Sergio se identifica en *Adiós muchachos* como "social demócrata" (33). A mí lo que me inquieta es cómo Sergio, a quien conozco desde 1970, pudo haber apoyado la política cultural del realismo socialista pregonada en 1980, en el primer número de *Nicaráuac* (mayo-junio). En ese número abogó por una literatura para el pueblo; rechazó la cultura elitista del pasado -"Los talleres de poesía popular que ... reflejan una poesía de jóvenes combatientes.... Una poesía elaborada sobre la experiencia diaria, sobre la realidad, que me parece muchísimo más importante que la poesía producida por la diletancia elitista en toda la historia de nuestra cultura nacional" (160) y cuando no quiso "restringir el concepto de cultura a la mera creación individual" (160); y cuando no quería "admitir la existencia de una cultura aislada del proceso revolucionario" (160). En cambio, Sergio reafirmó su identificación con la democracia social en el ensayo titulado "Oficios compartidos", publicado en el número 83 (1999) de la revista *Hispamérica*. Ahí declara Sergio que en 1987, él y Ernesto Cardenal propusieron un artículo para la Constitución, que dice que "la creación artística y literaria son libres, en el fondo y en la forma" (72). Como en toda obra de tipo autobiográfico, el lector puede analizar cuánto aprende acerca de cierto fenómeno histórico y a la vez lamentar que la versión de ese fenómeno histórico no fuera más completa para desmentir el concepto borgesiano de que la verdad histórica es inconocible.

## Notas

1. Ponencia pronunciada en el ámbito de una mesa redonda con el novelista Sergio Ramírez, organizada por el Departamento de Español y Portugués

de la Universidad de California, Los Ángeles que formó parte de la serie especial University of California Regents' Lectures en febrero de 2002. Una parte esta ponencia ha sido previamente publicada en el libro *Caminata por la narrativa latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

## Obras consultadas


Aguirre, Erick. *Un sol sobre Managua*. Managua: HISPAMER, 1998.

Beverley, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas P, 1990.

Borge, Tomás. *Carlos, the Dawn Is No Longer Beyond Our Reach: The Prison Journals of Tomás Borge Remembering Carlos Fonseca, Founder of the FSLN*. Trans. MargaretRandall. Vancouver, Canada: New Star, 1984.

———. *La paciente impaciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.

Cabezas Lacayo, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa grande*. La Habana: Casade las Américas, 1982.

Hodges, Donald C. *Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution*. Austin: University of Texas P, 1986.

*Nicaráuac*, Managua, 1, mayo-junio de 1980–diciembre de 1987; 5, abril–junio de 1981.

Ramírez, Sergio. *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. México: Aguilar, 1999.

———. *Un baile de máscaras*, México: Alfaguara, 1995.

———. *Castigo divino*, Madrid: Mondadori, 1988.

———. *Clave de sol*, México: Cal y arena, 1992.

———. "Oficios compartidos," *Hispamérica* 83 (1999).

———. *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas: Monte Ávila, 1976.

———. *Tiempo de fulgor*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1970.

Santos Rivera, José, ed. *Rubén Darío y su tiempo*, Managua, Ministerio de Educación, 1980ñ 2a ed., con Pórtico de Carlos Tünnerman y Presentación de Edelberto Torres, Managua: Nueva Nicaragua, 1981.

Valle-Castillo, Julio, ed. *Nuestro Rubén Darío*. intro. Ernesto Mejía Sánchez. 2a. ed. Managua: Ministerio de Cultura, 1982.

Whisnant, David E. *Rascally Signs in Sacred Places. The Politics of Culture in Nicaragua*. ChapelHill: University of North Carolina P, 1995.

White, Steven. *Culture and Politics in Nicaragua. Testimonies of Poets and Writers*. New York: Lumen, 1986.

# Conversaciones con Sergio Ramírez

*Iliana Alcántar y Jasmina Arsova*
*University of California, Los Angeles*

Del 6 al 14 de febrero de 2003 Sergio Ramírez (Nicaragua, 1942), reconocido novelista y destacado político, estuvo en la Universidad de California, Los Ángeles como invitado de honor de la serie especial *University of California Regents' Lectures,* conferencias auspiciadas por la Oficina del Rector y el Departamento de Español y Portugués. Durante su estancia Ramírez le concedió a *Mester* una generosa entrevista, la que a continuación presentamos y en la cual el autor de *Margarita, está linda la mar,* y *Sombras nada más,* comenta ampliamente sobre el proceso creativo, la influencia de la cultura popular en su obra, el compromiso del autor, la identidad, y sus preferencias literarias, entre otros temas.

**Mester: Debido al reciente fallecimiento del escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), Elena Poniatowska dijo: "El mejor homenaje para él es leerlo, enseñarlo, conocerlo, creo que la única manera de honrar a un escritor es leerlo y divulgar su obra". Tomando eso como punto de partida, ¿a qué autores hispanoamericanos se les debe rendir homenaje en la actualidad, o a qué autores les rinde usted homenaje?**

Sergio Ramírez: Bueno, empezando por Tito Monterroso, creo que él es el ejemplo cabal de lo que debe de ser el escritor latinoamericano, y él quizá llevó al extremo esta característica de que un escritor se define no sólo por lo que escribe sino también por lo que no escribe, en el sentido que él en la escogencia de sus temas, en la brevedad de su obra, en la parquedad de palabra fue desechando todo lo que ha tenido de retórico la literatura latinoamericana, de inservible, de ocioso o de sobrante. Kafka decía algo muy cierto y es que el arte de escribir es también el arte de suprimir. Y Tito fue muy experto en eso de desechar temas e irse quedando con la esencia articulada

de la palabra. En uno de sus escritos él dice con mucha ironía "hoy terminé una línea, hoy me siento un Balzac." Y esto demuestra esta depuración o esta destilación permanente de los temas, del lenguaje, y sólo tratar de decir lo esencial. Me parece que en este sentido es ejemplar Monterroso en nuestra literatura. Hay otros que son muy buenos por todo lo contrario, por su gran exhuberancia como el caso de Alejo Carpentier, como en el caso de Gabriel García Márquez, u otros porque en la perspectiva de la literatura también tratan de aleccionar, digamos en términos éticos a través de la historia como en el caso de Carlos Fuentes. Esto viene mucho del idealismo de la literatura alemana, desde siempre. O porque se tratan de construir frisos móviles de la historia, como en el caso de la obra de Balzac, esa novela ecuménica que toca todos los temas y que trata de reproducir la realidad en términos de la imaginación pero sin ahorrar escondrijos de la historia, sin ahorrar esquinas oscuras y que va desarrollándose frente a nuestros ojos verdaderamente como si fuera un rollo de película, como si fuera un friso. Esto tiene que ver también con la vocación, por la brevedad de la que hablaba Tito, por la esencia de las palabras, por no fijarse más que en la esencia y dejar de lado los desperdicios, y en otro sentido por esta gran vocación ecuménica que tiene la literatura latinoamericana. Entonces yo lo vería como un péndulo que se mueve entre estos dos extremos: el arte extrayéndole su esencia, y el arte como una exposición total de la realidad.

M: El mismo Monterroso comentó: "Nunca he llegado a saber cómo se escribe un cuento. Incluso le tengo prevención a ese conocimiento. Tengo el prejuicio o la superstición de que si llego a saber cómo se hacen los cuentos, pasaría de ser un artista a un artesano, y entonces podría hacer uno cada ocho días. Pero como no sé cómo se hacen, sigo a merced de lo que vaya cosechando en cada ocasión." Esto me parece más bien una forma de eludir el compromiso de ventilar el proceso de la creación literaria, la cual los críticos siempre quieren conocer. Pero, ¿no le parece un poco egoísta el no querer revelar "los secretos de cocina" de los que nos hablaba el jueves? O, ¿por qué la renuencia de dejarle ver al lector las costuras de la confección literaria?

SR: Esto depende de cada escritor. Creo que cada escritor tiene un plan divino de la creación, cada escritor es su propio dios en su propio universo y puede ser que un escritor parta de un mapa muy

detallado de toda su obra y utilice un esquema de personajes, incluso pueda llegar a definir una novela de manera previa por capítulos, lo que va a decir cada capítulo y ya tener resuelto el desenlace. Ésos son los escritores para mí más felices. Yo desgraciadamente no pertenezco a esa categoría donde todo está previamente resuelto, aunque los existen y son muy buenos. Para mí una obra literaria tiene dos aspectos, el de la exploración a oscuras a medida que uno se adentra, un viaje muy a oscuras; uno va navegando tal vez con una idea de norte, pero sin saber exactamente a qué puerto va a llegar. Y por otro lado, están los secretos técnicos del oficio, eso es diferente. A mí me gusta mucho explicarle a los más jóvenes cuáles son las piedras en la cuales no hay que tropezar, cuáles son los caminos que hay que seguir en cuanto a la técnica de escribir, cómo cuidarse de los errores. Pero en cuanto a enseñar a navegar, eso es imposible. Es decir, decirle a alguien, "bueno, para que tú escribas una novela tienes que hacer como yo hago". Eso sería, me parece, algo muy pretencioso porque los caminos sólo los da la propia imaginación y son muy complejos, pero sí existen unas técnicas que son absolutamente artesanales, y la artesanía sí se puede enseñar. Lo que no se puede enseñar es cómo ver en la oscuridad.

**M: Si Ud. pudiera imaginar un canon literario sincrético hispanoamericano, ¿cómo sería? ¿Se incluiría usted en ese canon? Porque hay excelentes autores de Latinoamérica que no caben por una causa u otra dentro de un canon, y es una lástima que no se incluyan.**

SR: A mí me gustaría tomar dos polos muy distintos como son Rulfo y Borges porque son dos escritores que fueron para mí esenciales durante mis años de formación, en mis tempranos veinte años o al final de mi adolescencia. Primero porque Rulfo a mí me enseñó a ver el mundo rural, que sigue siendo una realidad ineludible. América Latina sigue siendo un continente muy rural, de una cultura muy rural y eso tiene muchísimo trasfondo. Me enseñó a ver el mundo rural desde una perspectiva nueva, porque el mundo rural desde la literatura vernácula se contemplaba desde arriba, desde el balcón académico y cuando un escritor bajaba al mundo rural, al mundo indígena, lo hacía poniéndose antes como guantes quirúrgicos, asépticos, y tocaba las palabras con cuidado de no contaminarse. Fíjense bien que un escritor de los años veinte, los años treinta, el

lenguaje vernáculo lo pone entre comillas, y es una toma de distancia, como decir "Yo nada tengo que ver con esto," "eso es cosa de ellos". Rulfo terminó con eso, se bajó del balcón académico, se metió entre la gente y comenzó a hablar desde el pueblo, eso me parece que fue muy trascendental. Y por otro lado Borges a mí me enseñó que la imaginación no tiene límites, que uno puede articular, en busca de la verosimilitud una apariencia de veracidad absoluta a costa de cualquier mentira, de fabricar hasta las bibliografías, las literaturas germánicas, las literaturas nórdicas, que en literatura, en el campo de la invención todo se vale, que toda mentira es legítima.

**M: Usted publicó su primer libro de cuentos en 1963, ¿no?**

SR: [En el año] 63, cuando tenía 21 años.

**M: ¿Podría comentar sobre qué lo llevó a la literatura, y sobre todo a publicar tan joven?**

SR: A mí me gusta repetir como Isaac Bashevis Singer que uno escribe por necesidad. Uno debe sentir esa necesidad absoluta de contarle a los demás lo que uno siente que vale la pena contar. Ése me parece que es el principio de toda vocación narrativa. Creo que si no se siente esa necesidad pues uno no tiene ese llamado, esa vocación, ese don, o como queramos llamarle. Yo empecé a escribir mis primeros cuentos desde que tenía 17 años y sentí que yo me estaba decantando además en Nicaragua, hacia la narrativa, que no era un campo muy explorado, dejando de un lado la poesía, que es el camino de entrada de todo el mundo en América Latina a la literatura, pero especialmente en Nicaragua por la gran tradición marcada por Rubén Darío. Escribí poemas en la adolescencia, pero la verdad es que cuando reuní mis cuentos yo estaba decidido a publicar un libro de cuentos y nunca se me ocurrió un libro de poesía; entonces yo sabía que ése era mi camino, y los temas que comencé a tocar fueron los de la realidad más inmediata al tratar de carnavalizar (como se dice ahora en la teoría literaria), la realidad, viéndola con ironía, tomando la distancia del humor, y a tocar también los temas cotidianos que para mí eran dramáticos. El primer cuento que yo escribí realmente se llama "El estudiante," que ilustra la situación en que un estudiante de aquellos años tiene que regresar a su provincia de origen

y después de dejar en una casa de empeño sus libros, su anillo de secundaria, de bachillerato, porque la vida lo ha derrotado, porque su padre se ha visto envuelto en una de las conspiraciones contra Somoza, nadie puede mantenerlo en la universidad, entonces tiene que regresar derrotado. Ésa es la primera historia que yo escribí porque es la que yo tenía de frente, y me pareció extraordinaria. Es lo que les decía, sentí la necesidad de decir, "Ve, esto me parece que es singular, me parece que hay que ponerlo por escrito, y a otros les va a interesar". Ése me parece que es el principio de la escritura.

**M: En cuanto a influencias literarias, ya mencionó a Borges, Rulfo, y también a Vargas Llosa. ¿Cuáles serían otros autores que influyeron en sus lecturas de juventud?**

SR: Para formarme como cuentista primero para mí fue muy importante mi lectura de Chejov. Sus cuentos me abrieron el universo de lo que yo quería decir, de lo que yo quería hacer, de quedarme siempre en el territorio de los pequeños seres, que es lo que más me encanta de Chejov: la gente anónima, esta cosa tan trágica. Pero Chejov la ve siempre con aire burlón, por ejemplo el hecho que según las ordenanzas de Pedro II los burócratas se tuvieran que vestir de uniforme, o que estaban divididos en catorce categorías, ese mundo anónimo, gris, pero lleno de gracia y de pequeñas sorpresas. Los cuentos de Maupassant, de O. Henry, un escritor que a mí me influyó mucho (ahora bastante olvidado en EE.UU.), que para mí es un clásico para leerlo y tratar de aprender con él cómo se monta y se desmonta un cuento en su mecanismo de relojería. Leía en ese tiempo muy intensivamente los cuentos de Edgar Allan Poe y también los de Faulkner, los de Hemingway, ésas fueron mis lecturas de antes de los 20 años.

**M: El epígrafe del libro más reciente de García Márquez dice: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla". ¿Es ésa la misma línea que usted siguió en *Adiós muchachos*?**

SR: En *Adiós muchachos* hay dos líneas narrativas: una lo que yo recuerdo, lo que me parece más singular de mis recuerdos pero digamos con un filtro político. Porque yo no quería escribir un libro

amargo, no quería escribir un libro contestatario, un libro de denuncia, sino un libro sentimental, un libro de mis recuerdos personales de la revolución, mi vida, la de mi familia, cómo me metí a la revolución, cómo salí. Y luego, por otro lado, en capítulos alternos hacer un juicio de mis ideas sobre la revolución, de lo que fue, de lo que pudo ser, de dónde se falló, de cómo era el mundo en los años setenta cuando la revolución se desató en Nicaragua, y cómo era el mundo cuando terminó y lo ejes fundamentales en los cuales se movió la revolución, el conflicto con la iglesia, el conflicto con los capitalistas, el conflicto con EE.UU., la importancia de la religión, del cristianismo en la revolución, la confrontación este-oeste, cómo estuvimos colocados nosotros, es decir, los errores fundamentales de concepción, el peso de la ideología. Todo eso me interesaba también analizarlo, entonces yo diría que esto es un pájaro que vuela mediante dos alas, la de los recuerdos y la del análisis.

**M: ¿Es mucha la tentación de caer en la creación del artificio cuando se intenta narrar una biografía?**

SR: Cuando un novelista escribe sus memorias tiene siempre la tentación de la invención porque eso es una deformación profesional, y cuando uno no encuentra un dato pues, ¡a reponerlo con la imaginación! Yo trato de evitar en *Adiós muchachos* esta tentación porque se trata en primer lugar de un acto de honestidad conmigo mismo, y en segundo lugar porque son hechos tan recientes que cualquier cosa que yo diga imaginativa puede ser comprobable. Y además se trata de escribir algo que sea transparente en el sentido que las cosas se dieron como yo las vi, obviamente, ¿no? Nunca existe la verdad absoluta, a mí siempre me gusta recordar el ejemplo de Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cuando él da su memoria de soldado de cómo él vio porque él participó y no quiere que le vengan a contar cómo se escribió la historia de la conquista de México a alguien que no la vivió, como López de Gómara.

**M: Lo visto y lo vivido versus lo contado...**

SR: Exactamente, ésa es mi primera presunción. Ahora, yo creo que cuando uno escribe sus memorias de la infancia, de la juventud, uno entra en un territorio bastante resbaloso. Como dice L. P. Hartley,

"El pasado es siempre un país extranjero," y la gente que vive en ese país tiene otras costumbres; entonces uno entra a ese territorio, y al de la infancia, se sumerge en ese territorio y cuando sale, con la pesca, trae peces de todos los colores, pero algunos son verdaderos y otros no. Y la memoria y la imaginación van corrigiendo el pasado; la memoria se va tiñendo siempre de imaginación, es inevitable que se confunda memoria con imaginación porque son dos criaturas que viven juntas en el subconsciente, entonces se van prestando colores una a otra. Esto es muy difícil, si a mí me preguntan, ¿cuál es su primer recuerdo de la infancia? Digo, bueno, recuerdo que debo haber tenido tres años cuando siento que la muchacha que me bañaba me levanta de una enorme pana y me pone sobre una máquina de coser y me envuelve en una toalla, pero yo he recordado tanto esa escena que — y además como tengo la deformación cinematográfica — yo me rodeo como con una cámara me voy viendo de todos los lados, y me estoy viendo fuera de mí mismo; entonces eso ya la imaginación está traspasada a una técnica que es la técnica del cine. Puede ser que a uno le cuentan cosas de su infancia y luego las incorpora a la memoria, como que realmente las recuerda, pero un escritor no tiene por qué preocuparse de eso, al fin y al cabo lo que trasponga a la página literaria es lo que va a quedar.

**M: Si pudiera rescribir su vida desde la juventud en adelante, ¿cambiaría algo?**

SR: No, no cambiaría nada, en absoluto. Creo que eso es una cosa un poco faústica, siempre estar pidiéndole al destino volver a empezar, no, yo estoy muy conforme. Creo que si cada vez volviera a empezar mi vida en un momento determinado, seguramente volvería a hacer exactamente lo mismo. Porque me parece que uno de los grandes errores que uno puede cometer es tratar de comenzar de nuevo en la vida pero teniendo la experiencia que ahora tiene y tratando de corregir mediante la conveniencia que le da haber vivido y decir "Esto no lo volvería a hacer," eso es imposible. Porque el pasado siempre se va a reproducir entero, a la edad que uno tenía, con la experiencia que tenía, con las ilusiones que tenía, y desgraciadamente uno va perdiendo en el camino ilusiones, eso es inevitable y la edad de la historia de entonces, cómo era el mundo y todo eso es lo que lo impulsa a uno a tomar determinado paso en cada momento.

M: ¿Y no borraría nada de su actividad política?

SR: Es lo mismo, ¿no? Y ahí con mucha más razón. Yo ahora podría dar cátedra y decir "Estas cosas no se debieron haber hecho así," "yo si volviera a comenzar las haría de otro modo," pero repito lo mismo, tendríamos que estar en 1979 con las condiciones que había entonces, con las creencias que había entonces, con las esperanzas que había entonces, y con la edad que yo tenía entonces. Nadie se mete a una revolución a los 60 años de edad.

M: Eventualmente, ¿piensa escribir sus memorias, hacer un recuento de sus vivencias personales, que no solamente incluya sus tiempos en la revolución, sino lo que aconteció antes y después de ella?

SR: Yo tengo escritos mis recuerdos de hasta que salí de mi pueblo a los 17 años a estudiar a la universidad, pero es un libro que no tengo ningún interés en publicarlo, no me siento que esté en la edad de comenzar a ver hacia atrás. Lo he hecho como un ejercicio y sí, es un libro donde yo hablo de mi familia, del ambiente en que crecí, de mi encuentro con el cine, con la literatura, con los cómics, con las radionovelas que son lo que a mí me formó como escritor.

M: ¿Es algo que se va a quedar dentro del mundo más íntimo de su familia?

SR: No, alguna vez eso lo voy a publicar, pero no tengo ninguna urgencia de dedicarme a publicar memorias. Es un libro que se llama *Retrato de familia con volcán*, porque en mi pueblo desde cualquier parte se divisa el volcán Santiago, un volcán muy alto. Y siempre viniendo hacia mi casa desde la parte más alta del pueblo ese volcán se divisa como si estuviera en el patio de mi casa.

M: ¿Podría compartir una memoria vital de su vida — literaria o no — que le haya afectado el alma de escritor, algo especial que recuerde?

SR: Un hecho que definió mi vida ocurrió precisamente en 1959, el año que yo viví en la universidad cuando el dictador Somoza disparó en contra de una manifestación de estudiantes en la que yo

participaba. Yo soy sobreviviente de esa tarde cuando mataron a cuatro compañeros míos y detuvieron a más de sesenta. Es un hecho que a mí me marcó para toda la vida. Es un hecho decisivo en mi vida. Eso me hizo a mí adquirir un compromiso conmigo mismo de luchar contra la dictadura. Bueno, esa lucha duró 20 años, este hecho se dio el 23 de julio de 1959. Y el derrocamiento de Somoza se produjo el 19 de julio de 1979.

**M: Los versos de los poemas de Darío que dan título a muchos de los capítulos de *Margarita, está linda la mar*, ¿fueron escogidos al azar o tienen algún significado especial en su vida? ¿Cuál fue el proceso de selección?**

SR: Son escogidos por mi memoria porque yo me sé tanto a Darío que podía tener un repertorio como para ir a dar con los versos que yo quería que representaran cada capítulo. Porque lo hacía al azar de la memoria y de poemas en donde uno podría pensar que no resultaría nada o que son muy ajenos, como el poema que dedica Darío a Juan Ramón Jiménez, donde le pregunta si está listo para ser poeta. Es un poema muy bello, una verdadera *ars poetica*. Entonces fui tomando estos versos de muy distintos poemas para que se acoplaran a la intención de cada uno de los capítulos. Desde luego que ésta es una novela muy dariana, está escrita en función de Darío y del modernismo.

**M: Si el poeta es un pequeño dios, ¿qué es el novelista?**

SR: Quizás un dios mucho más omnímodo. Porque por lo menos el novelista es un dios omnipresente. Siempre me da curiosidad examinar estas ideas porque realmente el papel primario del novelista es el del dios omnisciente, y todas la novelas se podrían escribir en clave de omnisciencia. Es decir, uno lo sabe todo, lo conoce todo, puede dominar todas las vidas, entrar en todos los escenarios, levantar los techos de las casa como hace *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, o meterse por todas las calles, en las conciencias, o manejar grandes ejércitos como hace Tolstoi en *La guerra y la paz*. Pero bueno, también uno en esa función de dios a veces escoge la visión limitada, la visión del dios personal, del que no lo sabe todo, pero es dios que se finge que no sabe todo, y al final lo sabe todo. Ése es el papel de dios,

que tiene poder de vida o muerte sobre sus personajes, y al fin y al cabo en la vida pues todos somos personajes de la novela que está escribiendo Dios, como diría Borges.

**M: Existe una influencia de la música en su obra, y en particular los tangos y los títulos de éstos en su escritura, ¿cuál sería entonces la influencia de la música popular en su obra?**

SR: Ésta es una influencia sentimental que se acumula en la juventud, en la adolescencia, es la música que uno aprendió y ya no la olvida más. Yo creo que en la adolescencia, en la infancia es cuando se aprende uno los poemas, que ya va a saber toda la vida, las canciones que va a poder repetir toda la vida, y los idiomas que va a hablar. Es muy difícil comenzar a estudiar un idioma ya viejo; se podrá, pero yo digo que es difícil. Esto es lo que se queda en la corteza cerebral y lo acompaña a uno siempre, y yo siempre tuve una gran afición por la música popular. A mí me parece que las letras de los boleros, de los tangos, contienen verdaderas novelas de amor encapsuladas, pero son verdaderas novelas de amor, o cuentos que relatan tragedias de amor, y muchas de ellas escritas en verdadero romance. Hay letras que son muy bellas, los tangos de Gardel y Lepera que son verdaderas poesías o las canciones de José Alfredo Jiménez que me encantan porque son verdaderos poemas, populares, pero son verdaderos poemas. Entonces las letras viven conmigo y la música también, es una especie de toque sentimental que devuelve muchos recuerdos siempre que uno oye una canción, le pasa no sólo a los escritores, le pasa a todo el mundo. Es como cuando Proust metía a Magdalena en la taza de té de tilo, entonces explotaban todos los recuerdos, entonces así me pasa a mí cuando oigo una música o canción de aquellos tiempos. Por otro lado, yo vengo de una familia de músicos, me gusta dividir el oído musical en oído activo y oído pasivo. Yo no sirvo para componer, no sirvo para entonar, soy muy desentonado, pero sí tengo el oído pasivo de recordar la música y tengo el oído musical de poder usar el ritmo de la música y la melodía de la música en la prosa, para mí la prosa tiene mucho que ver con el ritmo y con la melodía, tiene que tener un sentido musical.

**M: En cuanto al tema del exilio voluntario o involuntario, a su juicio, ¿qué perspectiva le da el exilio a un escritor? ¿Cómo le sirve**

**en su quehacer literario? ¿No es verdad que un autor se puede enriquecer de varias formas al estar fuera de su país?**

SR: Creo que en primer lugar para un ser humano los exilios nunca son buscados. Son provocados por alguna circunstancia anormal (no sólo política, puede ser económica o de cualquier tipo), pero uno deja su estado natural y hay una ruptura cuando uno tiene que emigrar y que crea anímicamente también una anormalidad. Desata nostalgia, inconformidad, el dolor de la ausencia, — es un estado obviamente anormal — y quizá uno estando lejos de su país, y ya hablando como escritor, la nostalgia, la ausencia y la distancia pueden poner mucho más en relieve ciertas características o recuerdos que como uno los vería estando dentro del país. Ésta ya es una ventaja literaria de la ausencia o el exilio, o de la imposibilidad de volver, o de la dificultad de regresar a su propio país. Obviamente que la literatura encuentra ventajas en la desventajas, la ausencia, el exilio, son desventajas para un ser humano pero ventajas para un escritor que puede ver de manera más transparente y más cercana con los ojos del exiliado.

**M: ¿Tiene usted algún autor del exilio? A Donoso por ejemplo, es difícil concebirlo sin ese exilio.**

SR: El primer autor que tenía una visión del exilio que me impresionó y lo leí también en mi adolescencia fue Vintila Horia, escritor rumano con un libro muy bello que se llama *Dios ha nacido en el exilio*, que se ganó el premio Goncourt en Francia en el sesenta, comienzos de los sesenta. Otro es el caso del exilio de Ovidio al Ponto Euxino, — eso era lo que fue Rumania y Bulgaria, toda la parte del mar Negro — . Ese libro me impresionó por la visión del exiliado, de su nostalgia; de hecho Vintila Horia estaba exiliado entonces en París. Y me parece que la literatura latinoamericana es muy hija del exilio también, por los acontecimientos anormales que siempre ha vivido América Latina, mucha de la literatura latinoamericana ha sido escrita en los exilios. Como en el caso de Monterroso, el caso que mencionabas de José Donoso, en el caso de García Márquez, que escribió *Cien años de soledad* en México. Exilios virtuales porque nadie había expulsado a García Márquez de Colombia, pero las condiciones económicas, la búsqueda de nueva vida empujan a los escritores a otros territorios.

**M: ¿Dónde se incluiría usted, como parte de la identidad literaria centroamericana, en la literatura fundacional más amplia latinoamericana, o hispana incluyendo a España, o universal?**

SR: Creo que las identidades se van confluyendo como esas muñequita rusas, una dentro de otra. Yo me siento primero nicaragüense, obviamente, me siento después centroamericano, después me siento latinoamericano, y después, mi patria es la lengua. Mi patria universal es la lengua, y allí sí es una patria inmensa que incluye todo el dominio de la lengua castellana. Pero, a mí me gusta decir también que la identidad existe mientras uno la busca, cuando la encuentra, entonces toda la aventura terminó. El hecho de tener una identidad es buscarla, estarse preguntando siempre "¿Qué somos?" Yo creo que en Europa mucha gente hace tiempo se dejó de preguntar "¿Qué somos?," son temas que no le interesan más. A nosotros sí, siempre nos interesa estarnos preguntando"¿Qué somos? ¿Qué pasa con un mexicano a este lado de la frontera?" Si sigue siendo mexicano o no sigue siendo mexicano, y siempre somos pueblo de migración, masiva incluso, ¿no? Los nicaragüenses que se van a Costa Rica aunque eso está allí nada más al otro lado, pero Costa Rica tiene otra cultura, otros niveles de vida, otro sistema de educación; entonces, ¿cómo cambia la gente? Eso para mí es un tema siempre fascinante: ¿cómo cambia en los viajes, en las migraciones, cómo su propia identidad se altera? A mí, me gusta leer los periódicos del exilio, de lo que sigue siendo el exilio porque en Nicaragua nadie está impedido volver ahora, pero ya las comunidades se quedaron como comunidades de exiliados. Me gusta leer los periódicos que se editan en Miami, y me encuentro que los productos que se anuncian en Miami (productos de comestibles) ya no existen en Nicaragua. Pero, al transponerse una cultura fuera de la frontera de un país se produce una especie como de anquilosamiento de la cultura, como de preservación natural. Hay cosas que se van quedando allí y que dejan de existir en el origen y quedan existiendo afuera, eso es fascinante en términos de la identidad cultural. Entonces esto es un escenario muy móvil, el de la identidad en América Latina. Yo realmente me siento muy identificado, y esto tiene que ver con la identidad de cualquier país latinoamericano, desde Argentina, Venezuela, México, a Chile, a Perú, Colombia; ya no se diga los países centroamericanos, que creo tienen una identidad mayor entre sí y por la proximidad geográfica, por su constante comunicación histórica, por las costumbres. Pero, bueno,

también hay grandes diferencias, entre un costarricense y un nicaragüense hay muy pocas afinidades culturales, son dos universos vecinos, pero completamente diferentes; mientras la emigración masiva nicaragüense no comienza a transformar la cultura costarricense, porque eso es inevitable, ¿no? Va a ocurrir y ya está ocurriendo, y al costarricense no le gusta mucho, pero eso no lo puede evitar nadie. Porque la cultura nicaragüense es una cultura muy fuerte, muy agresiva, es decir, no es la mejor cultura como la que tienen los costarricenses, que tiene más alfabetización, son más civiles, tienen mejor trato, quizás, pero la cultura nicaragüense es más agresiva.

**M: Podríamos establecer un paralelo con lo que ocurre aquí, con la inmigración constante se ha llegado a desestabilizar un mundo "ideal," de cierta forma...**

SR: Claro, creo que la primera muestra de cómo una cultura va transformando al país que le da asilo, es cómo la gente transforma sus hábitos alimenticios, por ejemplo, eso es una buena muestra. La gente sin darse cuenta comienza comer de manera distinta y sus hábitos van variando. El hecho de que en todas las clases de la clase media costarricense haya una empleada doméstica nicaragüense, va imponiendo un cambio desde el gusto culinario. Y, es un cambio de identidad también, que la gente no va percibiendo pero después se da cuenta que, ya a la segunda generación, ya, sus hábitos de comer, de hablar, su manera de expresarse han ido cambiando. Quizás, en el impacto entre México y EE.UU. es diferente porque se trata de dos lenguas distintas. Hay una resistencia, por lo menos oficial, de la lengua inglesa frente a la lengua española y está el hecho de la cultura bilingüe. Pero entre Costa Rica y Nicaragua, por ejemplo, tratándose de la misma lengua la permeabilidad es mucho más rápida.

**M: ¿Se podría decir entonces que es una identidad más sincrética?**

SR: Sí, creo que son asuntos intercambiables, de identidad. Si a alguien en Nicaragua le preguntan, "¿Cuál es su aspiración de sistema de vida?," todo el mundo responde "Costa Rica". Aunque la gente hable mal de los *ticos*. Es una influencia permanente, el modelo democrático, el modelo del bienestar, eso es una aspiración, y claro las aspiraciones están dentro de las señales de la identidad.

**M: Si usted les pudiera aconsejar algo a los escritores que vienen de los países periféricos, ¿qué les sugeriría cuando se encuentran con los problemas de ser publicados, de ser leídos, conocidos fuera de sus propias regiones y nacionalidades?**

SR: Lo primero es armarse de su lengua. Un escritor se equivoca si cree que no existe si no se le publica de inmediato. El trabajo de la literatura es un trabajo muy duro, muy serio y lo importante es escribir con autenticidad, saber que lo que uno está diciendo es verdadero para uno mismo. La verdad es otra cosa, la verdad política, la verdad ideológica, eso no me interesa a mí imponérselo a nadie ni tratar de definirlo. Sino la verdad que yo siento, en mi vida, lo que yo quiero transmitir como real, como verdadero. Me parece que el mundo, explorar allí, es un profundo, y muchas grandes literaturas son literaturas de inmigrantes, son como ya decíamos antes, literaturas hijas del exilio. Pero en otro sentido, y en el sentido que transponer a un ser humano que tiene la habilidad de escribir a un medio nuevo puede resultar en una gran literatura. Esto es un terreno muy delicado porque yo vuelvo a la autenticidad y a esa verdad interior; porque eso también tiene el riesgo de los clichés, de que te matriculen como representante de una cultura mixta y te vas a la superficialidad, eso a mí no me interesa, los clichés y los arquetipos baratos. Sino las literaturas que parten de la propia lengua, claro, a mí me interesan los escritores que se trasladan a un ambiente cultural distinto, a una lengua distinta y siguen escribiendo en su propio idioma. Eso no implica que no existan los otros grandes escritores que asumen la lengua del país de inmigración. Al fin y al cabo los dos grandes estilistas del siglo veinte de la lengua inglesa eran extranjeros: Conrad y Nabokov. Y, todavía a Conrad lo acusaban de que no hablaba bien el inglés...

**M: Algo que me llamó la atención en una entrevista que le concedió a *Cyberletras* en Venezuela es que debido a su compromiso político usted dejó de escribir por un lapso de 10 años. ¿Cómo marca o afecta esto su espíritu de escritor, una vez que retoma la profesión?**

SR: Realmente no podría saber cuál es el daño que recibí en no haber podido escribir diez años de mi vida, que fueron diez años que para un escritor siempre son clave, es decir, entre mis treinta y cinco

y mis cuarenta y cinco, cuarenta y seis años. Creo que no tiene solución hacerse esa pregunta, ¿no? Para mí, lo importante fue reponer el tiempo perdido, y reafirmarme en mi vocación de escritor aun cuando yo todavía tenía compromisos políticos muy serios. En el 85 me hice la pregunta de que, bueno, si yo seguía sin escribir dejaba de ser escritor, y me puse a escribir con una disciplina muy estricta y logré seguir adelante con una novela que se llama *Castigo divino,* un plan muy ambicioso, una novela muy ambiciosa. Ahora, yo soy un escritor profesional y me llena mucho de satisfacción poder estar dedicado a escribir, que mi oficio sea escribir. Yo pienso que es muy excepcional en América Latina, y sobre todo en un país tan pobre como Nicaragua. Entonces, eso a mí me agudiza el sentido del deber (si lo podemos llamar de un modo), porque bueno, yo soy escritor, tengo una responsabilidad porque de alguna manera yo tengo el tiempo para escribir. Es un tiempo que alguien me está dando, mucha gente me está dando a mí, en esta especialización tan difícil en la sociedad nicaragüense. Mi idea es escribir y dejar una obra literaria otra vez para mi país, para Centroamérica, para América Latina, y eso solamente se consigue escribiendo.

**M: Por cierto, en *Castigo divino* es donde usted incluyó la técnica del cine ¿verdad? ¿A qué se debe esto, había algo que en términos de la narrativa tradicional no se podía realizar?**

SR: Como les decía, hablando de mis primeros recuerdos de mi infancia yo ahora lo veo como un paneo circular, alrededor de mi propia imagen, porque esta forma de ver yo la aprendí desde que tenía doce años. En mi memoria inédita cuento en un capítulo que se llama "Retrato de niño con ángel," la historia de la relación con mi tío, Ángel Mercado que era dueño del único cine del pueblo. A los doce años, él me nombró operador oficial, porque el operador era muy borracho y se peleaba, y mi tío llegó con mi padre a decirle que yo debía ser el operador, si de todas maneras vivía metido en la caseta de proyección y eso a mi padre no le gustó. Él siempre pensó que yo debía tener un título universitario y se horrorizó al pensar que yo me iba a quedar como operador del cine; pero al final permitió que yo fuera el operador con la condición de que no me pagara un solo centavo. Entonces, claro, yo desde los doce años comencé a ver muchas veces la misma película por la ventanilla de la caseta de

proyección. Porque yo tenía que corregir la proyección, el sonido, que no se quemara, — en ese tiempo las películas se quemaban — . Y cuando la película se estropeaba tenía que sacar el rollo del aparato, llevarlo a la mesa devanadora, cortar, pegar con acetato, devolverla antes de que botaran a pedradas la caseta, porque era un cine al aire libre. Todo eso de ver desde plano extendido, plano cercano, medio plano, *close-up*, plano circular, todo eso se hizo parte de mi propio lenguaje visual. Entonces cuando yo comencé a escribir, eso era un instrumento que yo tenía ya instalado en mi disco duro, de ver como a través de la cámara cinematográfica. Eso por un lado como técnico, por otro lado, yo tengo una fascinación irreductible por el cine, es un vicio que adquirí de niño; los buenos vicios se adquieren en la infancia y tengo una gran nostalgia por el cine, que va a dar a mis novelas también. En *Castigo divino* yo comienzo con una película de Charles Laughton y de Ray Milland que es la historia de un envenenamiento; se está proyectando en un cine de León y en español se llama *Castigo divino*. Uno de los espectadores que está viendo la película sale a comentar al bar de la esquina (la Casa Prío en esta película), y él a la vez es periodista, y cuando va de regreso a su casa ve una escena de dos tipos que andan envenenado perros, y uno de ellos será el envenenador de la novela, que después va a envenenar a todos los miembros de una familia. Entonces, el cine es el *leitmotif* de esta historia que fue real, que se dio en 1933 en Nicaragua. Este personaje que se llama Oliverio Castañeda, un estudiante de derecho de Guatemala, que llegó a estudiar a León en Nicaragua con su esposa, y envenenó primero a la esposa y después a los miembros de una familia... Por lo que después se comienza a decir que "Esa película hay que prohibirla," que "Es un mal ejemplo". Entonces, la película, digamos en la novela, es sobre todo este proceso.

**M: Esto hace el proceso de lectura un poco más complejo, ¿no? Requiere un mayor esfuerzo del público o lector...**

SR: El público se va educando a una lectura siempre cada vez más compleja, por eso es que yo siempre soy un firme defensor de la escritura compleja, no de la escritura simple. Anoche vi la película *Las horas*, basada en la obra de Virginia Woolf, y la presentación es compleja pues el director comienza a desarrollar tres historias paralelas, y el público estaba tranquilo haciendo una lectura de tres historias

paralelas que al final se juntan de alguna manera. Esto es lo que me parece fascinante en la narración, es decir, presentarle al lector siempre retos de complejidad, y ayudarlo a resolver estos retos, y no entregar todo masticado y servido, ese tipo de literatura no me interesa. Y yo sé que ésa es la literatura que va a tener cada vez más lectores en el futuro, en la medida en que el lector va desarrollando sus propias habilidades.

**M: Desafortunadamente, las expectativas del público norteamericano en cuanto a la literatura latinoamericana son los clichés del realismo mágico, que si no tiene que ver con gente volando, pues no vende.**

SR: Eso es una trampa porque desgraciadamente en Europa la literatura latinoamericana está en Francia matriculada por el realismo mágico. Si alguien no escribe sobre gente volando, no vende. Pero, bueno, es un accidente de mercado, esto no es la literatura, la literatura es otra cosa.

**M: Y es muy difícil, pues al momento de publicar, volvemos a lo que se comentaba anteriormente, no te publican si no escribes ese tipo de narrativa, por ejemplo Fuguet es uno de los que pelean en contra de eso, él se subscribe a McOndo y no a Macondo, lo cual a mí me parece admirable.**

SR: Y yo creo que el mismo García Márquez está de acuerdo con eso.

**M: Entonces, una de las características claves de un gran escritor sería lo que usted acaba de decir, crear una literatura más compleja, cuyo valor se encuentra precisamente en el hecho de tener que volver a la lectura, releerla varias veces; es decir, un proceso que deja enriquecer y crecer al lector, tanto como al escritor, más que una simple lectura.**

SR: Sí, porque creo que escribir es una aventura atemporal. Cuántos escritores no han sido reconocidos hasta después de su muerte, ahí está el caso de Borges. Borges no era leído en EE.UU. y ahora es un ejemplo, un maestro, ¿no? Tiene mucha influencia sobre escritores

jóvenes, pero no era un escritor popular. Borges fue en su vida un escritor para escritores, después ha pasado a otro público; Saramago hasta antes que le dieran el Premio Nóbel no lo conocía nadie, ahora está en constante pues porque tiene el Premio Nóbel; es una ventaja, ¿no? para él, estupenda. Pero, bueno, puede ser que un escritor no sea conocido durante su vida o que no llegue al gran público durante su vida. Siempre recuerdo algo que dice Rubén Darío en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, referido a esto de la literatura artística, o la literatura de masas, él dice: "Yo no soy un escritor para las masas, pero indefectiblemente voy a llegar a ellas". Esto me parece una definición estupenda, porque uno no escribe, no debe escribir para las masas, para que te entienda todo el mundo, o bajándote al nivel menos ilustrado para que la gente te entienda. Como esos manuales del escritor rápido, de la escritura rápida, que te dicen, "De cinco adjetivos escoge el más sencillo y el más común". Puede ser que no sea el mejor porque los adjetivos son claves en la literatura, un adjetivo te ilumina todo un párrafo y hay que saberlo escoger muy bien. Pero en la medida que el tiempo avanza y una literatura tiene calidad va a llegar a ser popular. ¿Quién iba a decir que Virginia Woolf iba a ser popular con *Mrs. Dalloway*? Ahora es un libro que todas las señoras leen. Y no es un libro fácil, está escrito en dos planos que no se conectan nunca y entonces es una lectura que presenta un desafío, pero ya es popular.

**M: ¿Qué le parece esa combinación de ser escritor y profesor de literatura? ¿Cuáles serían las ventajas y las desventajas?**

SR: Bueno, yo soy profesor de literatura en un sentido... en que a mí me gusta mucho enseñar, disfruto enseñar, hablar de literatura, me gusta mucho hacer los talleres con muchachos que les interesa ser escritores, no para enseñarles cómo se escribe, sino a abrirles caminos, enseñarles técnicas y sobre todo traerles la afición de leer, porque me parece que si no hay afición de lectura, no hay escritura. Pero esto yo lo hago en la Universidad de Maryland, o lo hago en seminarios en la escuela de periodismo de Gabriel García Márquez en Cartagena, donde soy también profesor por una semana, dos semanas al año en un seminario de periodistas que llegan de distintas partes, y hablo sobre periodismo y literatura. En la Universidad de Maryland, yo enseño una vez a la semana; realmente la carga de ser profesor todos

los días no la aceptaría, porque competiría con mi disciplina de escritor, porque si fuera profesor de todos los días y tuviera que corregir muchos exámenes, bueno, yo tendría que hacerlo con responsabilidad; entonces me tendría que dedicar todo el tiempo, yo eso no lo podría hacer. A estas alturas de mi vida cuando yo sé lo qué es la responsabilidad de ser escritor, creo que la escritura es incompatible con cualquier otra disciplina. Tal como yo veo ahora la literatura, y si yo empiezo a escribir desde las ocho de la mañana hasta la una de la tarde todo es incompatible. Es mi profesión y todo lo demás se vuelve incompatible, porque si voy a dar una clase en la tarde la tengo que preparar en la mañana, no voy a llegar a improvisar enfrente de los estudiantes.

**M: En su conferencia del jueves mencionó que uno de los temas que le atraen y le preocupan es el poder, ¿a qué se debe esto? ¿Es acaso la secuela de haber tenido una relación tan estrecha con la vida política? ¿O es el poder, o el abuso del mismo algo inherente en la realidad latinoamericana del siglo XX y por ende en su literatura?**

SR: A mí me interesó el tema del poder creo que desde muy temprano en mi carrera de escritor, no porque hubiera pasado por el poder. En mi primer libro de cuentos, y que está en mis *Cuentos completos* publicados por Alfaguara (que no son tan completos porque del primer libro yo escogí los que me parecían que eran presentables, porque no toda escritura primeriza lo es), entonces, entre los que dejé de mi primer libro está uno precisamente que se llama "El poder." Es la historia de un juez nombrado por favores de un gamonal provincial de la política, que lo está esperando en su casa un domingo porque le ha dicho que va a pasar por ahí; entonces la mujer comienza a preparar comida, arregla la casa porque va a llegar "el poderoso," y al final de la espera y la expectativa de los vecinos, este hombre sólo se baja rápidamente del carro con el chofer porque va a recoger unas cabezas de plátano, unas naranjas que le tiene de regalo y le dice que va muy rápido porque va para Managua y no se queda. Entonces, este sentido del poder dependiendo de dónde alguien está colocado, el que está colocado más abajo o lo siente de un modo débil al que está más arriba. Luego en 1971 publiqué un libro de fábulas políticas que se llama *De tropeles y tropelías,* es un retrato del poderoso, del señor presidente, o su excelencia, como se llama en el resto de las narraciones

que son breves. Yo me coloqué de alguna manera frente al poder en mi vida desde que era adolescente, porque entré en la política al mismo tiempo que en la literatura y también me coloqué en la literatura frente al poder, de una manera sarcástica, irónica. Al fin y al cabo les decía en la charla que yo nací bajo un Somoza, viví bajo otro Somoza, me fui al exilio bajo otro Somoza; es ineludible en lo que yo escribo, ¿no? Y el poder para mí siempre fueron los Somoza, y bueno, después vino el poder de la revolución, del cual yo fui parte, una pieza de ese poder; es algo que a mí me sigue fascinando. Si uno va a leer a Eurípides o a Sófocles siempre se encuentra que en la tragedia siempre está de por medio el poder, siempre la lucha por el poder.

**M: Usted dijo estar de acuerdo con Susan Sontag en que no existe la sociedad utópica, entonces, ¿cómo contribuye Sergio Ramírez a mejorar la vida por medio de la literatura? ¿Está eso en su "agenda," consciente o inconscientemente? ¿La literatura que usted escribe se puede prestar a una causa o siente un compromiso como escritor además de como ciudadano?**

SR: No sé si a través directamente de la literatura yo me pueda imponer la tarea de esclarecer a la gente y de crear grandes proyectos utópicos. Esto me parece que viene mucho de la literatura alemana desde Goethe, y que está presente en todos los grandes novelistas alemanes del siglo veinte. Esto de presentar un proyecto alternativo y utópico, de corregir el curso de la sociedad... Tengo mis dudas de que eso pueda ser posible en la literatura. Me parece que existe también el papel paralelo del ciudadano que Voltaire le concedía al escritor. Este concepto del intelectual que opina fue creado por Voltaire con su propio ejercicio, con su propia práctica; Voltaire se ocupaba de todos los casos de conflicto público, sobre penas de muerte impuestas injustamente, sobre gente que estaba presa, era un gran defensor de los derechos humanos, y escribió más de treinta mil cartas a quién correspondía, hablando de estos temas a los periódicos, a los gobiernos, a los poderosos. Me parece que en la medida que un escritor tiene renombre y es conocido, su voz es más oída y está obligado a opinar. Eso sí, yo siento que el escritor está obligado a opinar, uno puede vivir en una cámara de vacío sobre los grandes temas contemporáneos. Y si un escritor que es de renombre y alguien como ciudadano lee un pronunciamiento, se va a fijar en ese pronunciamiento. Eso sí, creo

mucho en el papel ciudadano del escritor. Parece que apartarse de los temas, cerrar la persiana, apagar la luz y quedar en oscuridad no sirve para la escritura, uno no puede escribir en oscuridad. Yo tengo la ventana abierta al paisaje bastante ruinoso y desolado de mi país, y me angustio mucho con lo que ocurre en Nicaragua, es una pesadumbre constante; yo veo el deterioro del país y que no hay salida... Pero eso no me obliga a mí a decir bueno, me voy a poner a escribir una novela ahora para poner en claro lo que está pasando en Nicaragua, porque también me puede ocurrir que cuando esa novela se publica esos problemas de este momento ya envejecieron y van a venir otros. Un escritor no puede ser un cronista contemporáneo. A mí me parece que se corre mucho riesgo porque la vida, el presente se transforma muy rápidamente en pasado, y al fin y al cabo uno sólo puede escribir sobre el pasado; el pasado reciente, el pasado distante, pero al fin y al cabo uno está enfrentando siempre el pasado en la literatura. Ser profeta, me parece que algunos escritores lo lograrán, yo no me impongo eso como tarea, me parece que sería demasiado pretencioso.

**M: Ya para concluir, ¿qué aspectos positivos considera usted nos puede traer la inevitable globalización? ¿Qué significa eso en realidad para América Latina?**

SR: La globalización no se puede ver de manera global, hay que verla por piezas. Algunos de los aspectos de la globalización, sobre todo en el sector económico no son más que los viejos esquemas del capitalismo manchesteriano del siglo XIX: libertad de comercio, el trabajo servil para bajar los precios, las exportaciones. Eso me parece que es lo mismo, nada es nuevo. El movimiento de los capitales financieros tan brutal que se da hoy es tan negativo como los ajustes monetarios que se le imponen a los países con una enorme crueldad; eso no quiere decir que los países no deben disciplinarse a no gastar más de lo que tienen, eso obviamente está dentro de toda lógica. Pero me parece que la globalización tiene aspectos positivos, democráticos, la multiplicación de las posibilidades de las comunicaciones, la globalización de las comunicaciones es un hecho democrático, es accesible a mucha gente, es barato, la comunicación por Internet y por todos los demás medios de acceso a la información están a disposición de millones de gente, esto es un gran paso de la civilización. Ahora, claro, todo paso de la civilización puede servir para mal o

para bien depende de cómo se utilice. La posibilidad de acceso a medios de cultura, entrar en sistemas de biblioteca, de galerías de arte, o de sitios donde se pueda bajar música, en fin, todas esas posibilidades son enormes no sólo para la distracción, sino también para la educación. Eso me parece un fenómeno de la civilización y sólo se puede comparar con el descubrimiento de la imprenta, que multiplicó las posibilidades de la comunicación al inventarse la imprenta. Pero el asunto de los instrumentos de transformación de la humanidad, esto que llamamos instrumentos de civilización, tiene mucho que ver con los valores éticos. A mí me parece que estamos viviendo una época muy desprovista de valores éticos, es más bien muy llena de valores antiéticos. Hace treinta años se creía mucho en la solidaridad, en el desprendimiento, el individualismo era demasiado exacerbado, para mí existe el individualismo creativo, uno crea como individuo. Pero la aplicación del individualismo en las relaciones sociales, y tratar de convertir las economías de mercado en sociedad de mercado va creando grandes atrocidades y desigualdades en el mundo. Entonces, con esta falta de valores éticos creo que hay gente que está en la cúpula del poder capaz de pensar que una parte de la humanidad es prescindible o va a llegar a ser prescindible, eso es lo que más me aterra, es decir, que la civilización se va a circunscribir a quienes pueden vivir en ella o tienen los medios para vivir en ella y el resto del mundo se queda en la oscuridad. Y estos efectos yo los veo muy patentes, el caso de África, o en segundo lugar quizá el de América Latina; pero en África, todo el abandono que hay de la organización social de África a la modernidad, la diseminación del SIDA es realmente terrible, afecta ya a más del 30% de la población, y esta lucha increíble que hay entre las grandes productoras de medicamentos de patente que se oponen a la producción de medicamentos genéricos en Sudáfrica. Todo esto me da la idea que una parte del mundo piensa que el resto del mundo no tiene por qué sobrevivir, y esto sí es un asunto de fondo, en la medida en que la globalización no sea una globalización verdadera que incluya a todo el mundo, y el derecho de todo el mundo de participar entonces en el fondo es un asunto verdaderamente ético.

**M: ¿Y hay algo que se podría hacer para contrarrestar estos efectos devastadores?**

SR: Lo primero es no callarse, pero sin caer en las exacerbaciones del radicalismo que no interesa porque se vuelve un contraterrorismo verbal, sino tratar de abrir un debate. Y alguien me puede decir que de qué sirve abrir un debate, pero yo creo que las cosas se empeoran cuando todo mundo que piensa distinto se calla, pero el debate siempre es importante.

# La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello

*Gustavo Faverón-Patriau*
*Cornell University*

La posmodernidad, en algunas de sus variantes teóricas más conspicuas, no quiere aceptar fácilmente la línea fronteriza entre realidad y ficción con la impecable sencillez con que sí lo hicieron el mundo moderno y sus agentes ideológicos, desde el realismo ontológico hasta el más aséptico positivismo. La vena del simulacro en Baudrillard, la autorreferencialidad lingüística postulada por Derrida en sus especulaciones sobre *la farmacia de Platón*, la destrucción del universo binario en Lyotard, cada uno se suma al expediente de la duda ante la fácil asunción de las potencialidades referenciales de cualquier discurso, y no es en ello excepcional, sino acaso paradigmático, el caso literario. Paul de Man, haciéndose cargo de esa perspectiva en el asunto de los estudios genéricos sobre autobiografía y memoria, y no sin un guiño frente al espejo borgeano, deslizó una pregunta que desborda ese espíritu subversivo y a la vez reconcentrado y hermético:

> We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? [...] Does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity? (920)

En otras palabras: ¿habla San Agustín sobre San Agustín o las *Confesiones* construyen un referente ilusorio que colocaremos los lectores en la gaveta de lo real para, con ello, reconstituir la referencialidad del lenguaje y dejar que el orden intuitivo de las cosas se instituya una vez más en torno de nosotros? La pregunta de De Man, por supuesto, da paso a la idea de la irrealidad de todo acto referencial, y, otra vez sobre el sendero que Derrida encuentra en Platón, nos sugiere que el lenguaje (o al menos la escritura) es representación de sí mismo y nada más, o que cualquier realidad a la que la escritura parezca referirse está en verdad contenida en la escritura misma.

La tesis de De Man supone la posibilidad de la escritura autobiográfica como labor ficcional y se elabora desde la premisa de que la autobiografía no es un género ni una modalidad de la escritura, sino una figura del entendimiento o de la lectura. Tras la huella de Genette, De Man concibe la posibilidad de que, en una recepción perspicaz, cualquier texto propuesto como autobiográfico sea decodificado como ficcional en función de su orden, vitalmente imposible: la vida es más caótica que la biografía, el destino personal menos memorable que la invención de unas cuantas concomitancias. Basta la desconfianza del lector para recuperar las capas de elaboración que la voz narrativa no sólo ha sobrepuesto a su materia prima, sino aquellas con que la ha instituido (922). Rebatiendo a Lejeune, De Man especula sobre el carácter contractual que aquél encuentra en el género autobiográfico (que para De Man no es género ya, sino forma de recepción). De acuerdo con Lejeune, la autobiografía es un acto de habla — un "contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur au lecteur*" (44) —; de acuerdo con De Man, es lenguaje cognitivo y representacional pero ejercido por una voz ficcional capaz de crear sus referentes: en la autobiografía, como en la novela, no es una persona, sino un personaje quien habla (922). Pero De Man concibe todo esto como posibilidad más que como respuesta definitiva. En su teoría queda espacio para una pregunta: ¿Puede un personaje hablar desde la ficción acerca de una realidad más allá de la ficción?

Hay un sentido antropológico en que la respuesta es indudablemente afirmativa. De hecho, los estudios culturales y poscoloniales en el campo literario, y en verdad cualquier otro que busque en la ficción fuentes para estudiar la realidad — en toda la anchura del concepto — carecerían de sustento si no aceptaran la premisa de la referencialidad y no confiaran en la ficción como, al menos, una

tortuosa imagen de realidades más allá de los límites escriturales. Pero, por eso mismo, los mecanismos que permiten la aceptación de todo ello han dejado de ser tema debatible en las teorías que dan base a tales estudios desde un principio. En estas páginas, pretendo estudiar la cavidad abierta por los postulados de De Man (la ficción, la autobiografía y el testimonio como reescrituras de la historia y como instauración de sus propios referentes) a la luz de un texto de status aparentemente indefinible dentro de los términos de la discusión sobre los límites de la autobiografía, la memoria y el testimonio, por un lado, y la ficción, por otro. Espero agudizar la perspectiva sobre los posibles errores de lecturas que quieran analizar las relaciones sociales, culturales en su sentido más amplio, o incluso históricas, de un momento y un espacio determinados, sin limpiar el terreno de sombras acerca de las condiciones metodológicas, hermenéuticas, en que esas lecturas deban tener lugar. El texto a que hago referencia es *Cartucho*, de Nellie Campobello, en el que la crítica ha encontrado, unas veces, un testimonio de la Revolución Mexicana, excepcional por estar escrito desde una perspectiva femenina, y, otras veces, una ficción de índole autobiográfica, igualmente única por el carácter traumático de su origen vivencial (lo que queda subrayado con la presentación de la narración a través de la voz de una niña). Espero mostrar las dificultades de no problematizar ninguno de ambos posibles estatutos y delinear, también, los caminos que una lectura de *Cartucho* debería seguir a la luz de su compleja relación referencial con los hechos narrados. Asimismo, intento señalar los mecanismos de reescritura de la historia que se esconden en *Cartucho*, libro en el que veo un esfuerzo consciente de reversión — negación — de una realidad histórica — la de la Revolución Mexicana y sus resultados inmediatos — en el momento mismo de su representación.

*Cartucho* fue publicado en 1931, en Jalapa, México, definido, por un subtítulo engañoso, como un libro de "relatos de la lucha en el norte" (895), y por una dedicatoria que se arriesga a la contradicción, como un "conjunto de cuentos verdaderos," escritos "en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas" (897). La idea de relato a que hace referencia el subtítulo no parece aludir tanto a la factura del libro como una serie de viñetas inconexas, sino, más bien, a su carácter de relación vertida desde diversas fuentes orales, cosa que se ratifica en la dedicatoria. En una entrevista concedida a Emmanuel Carballo, veintisiete años

después, Campobello aseguró: "Escribí en [*Cartucho*] lo que me consta del villismo, no lo que me han contado" (De Beer 215). El suelo común de estas afirmaciones es evidente: un afán de caracterizar el libro, si no como realista, al menos, en un sentido más amplio, como comprometido con un retrato verdadero de hechos históricos. La contradicción, sin embargo, es también visible: la dedicatoria describe la fuente argumental de *Cartucho* en los términos de una breve tradición oral, mientras, en el diálogo con Carballo, la escritora parece atentar contra su propia versión y desplazar la obra al campo testimonial. Quienes acogen esta lectura, pueden ver *Cartucho* como documento autobiográfico, a riesgo de identificar (siguiendo el parámetro genérico de Lejeune), al narrador textual con la escritora, y devaluar la tensión que se entabla entre los aspectos ciertamente testimoniales y los rasgos ficcionales de la obra.[1]

En el prólogo de *Mis libros*, una edición reunida de sus trabajos literarios, publicada en 1960, Campobello reafirmó su segunda descripción: "Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña" (17). La autora, incluso, se permitió entonces la precisión de corregir lo que a su juicio es la sola inexactitud factual de su relato. La muerte de Nacha Ceniceros frente al pelotón de fusilamiento — sugiere Campobello — es "lo único no histórico en *Cartucho*" (26). Por supuesto, la frase más inocente es la más reveladora: "vistos por mis ojos de niña". Si — de nuevo, en la teoría de Lejeune — un rasgo distingue al texto autobiográfico de otros géneros, apartándolo de la esfera de la ficción, es la abogada identidad compartida del personaje-narrador y el autor, o la identidad del autor con el nombre del personaje, instaurada en el pacto autobiográfico: "l'autobiographie est le genre littéraire qui, par son contenu même, marque le mieux la confusion de l'auteur et de la personne" (Lejeune 33). El testimonio, en tanto texto autobiográfico, no es, en esa perspectiva, el discurso declarativo de un personaje, sino el enunciado de una persona de carne y hueso, comprometida con el juego limpio de la verdad autobiográfica. Aceptemos por un momento esa postulación como axioma (es, además, la idea que probablemente debió tener la autora, la idea de la época): el narrador de *Cartucho* tiene un status singular, por equívoco; es una construcción que se desplaza en el eje temporal y espera reunir en una voz a más de un personaje — la madre, la hija niña, la hija ya adulta —, y que, por ello, aún a despecho

de la reclamada veracidad, se constituye en gesto fundador del relato como ficción. Esa voz, sin embargo, retoma, en la ficción, tanto la consigna de la veracidad testimonial ("Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí" [916]), como la premisa de la transmisión oral postulada en el epígrafe: "Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en el corazón" (918). Parte de la fusión entre memoria vivida y relato transmitido se resuelve justamente al considerar la naturaleza múltiple de la voz narrativa. Para ese narrador ubicuo, encarnado sucesivamente en madre e hija, la realidad percibida es bifocal, vivida por la madre, vivida por la hija, relatada por la madre, relatada por la hija; eventualmente, relatada por terceros o por la madre a la hija o a través de la hija.

Un error de la crítica — error incluso con respecto a las ideas menos subversivas sobre el estatuto de lo autobiográfico — ha sido confiar en exceso en las afirmaciones textuales, paratextuales y extratextuales que Campobello ha dispuesto aquí y allá sobre el carácter no sólo autobiográfico sino de veracidad testimonial de *Cartucho*. Observaciones como la de Gabriella De Beer, para quien los personajes conductores de *Cartucho* son "Francisco Villa y la madre de Nellie Campobello" (216) son prueba de una aceptación no problematizada del relato como discurso testimonial. Más cuidadoso, Max Parra no consigue abolir del todo esa lectura: "La escritora rememora el mundo de su infancia [...] como memoria personal" (167). Algún lector, incluso, ha reclamado la poca organicidad de la instancia testimonial dentro de la narración: "El hecho histórico, los personajes y su propia presencia como testigo y oyente no son incorporados al discurso como elementos integrantes de un todo congruente" (Garza 149).

Pero hay otra distinción en juego en aquella breve dedicatoria, esta vez un deslinde entre *cuentos verdaderos* y *leyendas*. Los primeros son vistos por Campobello como fruto de la oralidad vinculante y el atestiguamiento, e implican tanto un grado de plausible veracidad como una elaboración de carácter casi artesanal ("Mi tío abuelo [...] narra como si fuera un cuento" [*Cartucho*, 918]; "Martínez Espinoza..., con la sencillez que tiene el caso, relata lo que vio" [919]); las segundas, en cambio, se "fabrican" (897) y no provienen de *la gente*, sino del *país*, términos que en el lenguaje de Campobello parecen corresponder a *pueblo* y *clase política*. Los cuentos verdaderos

son, entonces, las narraciones de la Revolución surgidas de sus protagonistas no oficiales pero abrumadoramente mayoritarios, transmitidas desde el llano, y no sesgadas por el partidarismo ni por las mecánicas opresoras del Estado y la clase política.

Campobello no tiene la intención de establecer, entonces, una distinción epistemológica entre testimonio y ficción, sino una frontera moral erigida entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intencionalidad de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro. *Leyenda*, en este sentido, no es un término anudado a nociones positivas de basamento popular y tradición, sino encadenado a conceptos de dominación, opresión y alienación ("ciudad de piedras rotas, aunque ricas en leyendas, que nos hace vivir perfectamente indiferentes a la realidad" [*Mis libros* 21]); mientras que *historia* es, para Campobello, relato de lo real, aprehensión de la verdad: "el haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia, ya que no para la leyenda de la Revolución" (*Mis libros* 27). Pero, ¿la discusión sobre la línea divisoria entre ficción y testimonio está, entonces, fuera de juego en *Cartucho*?

Por el contrario, juzgo que este tema sigue siendo crucial. En los términos en que desplaza el eje de la oposición testimonio/ficción a la oposición representación/falsificación de la historia, Campobello se ve obligada a volver a él, pero ya no desde la perspectiva epistemológica — la literatura, forma de conocimiento —, sino desde una preocupación doble, por la reivindicación moral implicada en la corrección y la reescritura de la historia (o la destrucción de la leyenda) y por la naturaleza de los mecanismos de la representación. La suya, sin embargo, no es una aproximación inocente, sino una que se plantea, de modo básico, la idea de reconstruir la imagen de la revolución villista, no sólo repensando el entonces reciente y desdeñoso discurso oficial sobre Francisco Villa, sino — esto es algo que me propongo mostrar — movilizando para ello una suerte de montaje que, las más de las veces de manera consciente, enseña tanto como esquiva en su retrato de la guerra civil. Luego de revisar esto brevemente, regresaré sobre la pregunta que he derivado de De Man, que puedo reformular, aunque la justificación vendrá más adelante, de la siguiente manera: ¿Es esta guerra civil de *Cartucho* una revolución ficcional, un retrato referencial de lo visto y vivido por la autora, o una pintura de la Revolución Mexicana — la real — desde los ojos de un narrador ficticio? Y si es esto último, ¿qué camino deberíamos seguir

para estudiar la Revolución Mexicana en *Cartucho* sin resbalar en el inocente pero habitual ejercicio de leer la obra de Campobello como si fuera un más o menos acertado libro de historia?

De seguro, pocas cosas impresionan tan poderosamente en *Cartucho* como la omnipresencia de la muerte y el despliegue de reacciones de los que se enfrentan a ella. La muerte impregna el libro de Campobello bajo identidades aparentemente disímiles. Dos de las máscaras que asume las quiero proponer como puertas de acceso para comprender el entramado de negaciones temáticas y elipsis narrativas que revisaré luego en conexión con el asunto de mi estudio.

La muerte cobra unas veces en *Cartucho* la forma del espectáculo, y otras la identidad de un agente liberador. En ambas variantes, se envuelve al lector en un perturbador teatro carnavalesco que sumerge la exacerbada crueldad de los hechos en la suavidad inquietante de un sentimentalismo *kitsch*.[2] Unas veces, esa crueldad es manifiesta, pero está subordinada al lenguaje lejano que la describe y aún más a una reacción de indolencia, desapego o incluso celebración: "Mi tía saltaba de gusto, porque le habían prometido fusilar al soldado" (907). Otras veces, es una cualidad estética degradada pero expuesta al lector con las tonalidades de una inocencia ajena: "Muy chula muerte tuvo Galán" (934); "El caso es que las balas pasaban por la mera puerta. A mí me pareció muy bonito; luego, luego, quise asomarme para ver" (908); "Me dormí ese día soñando que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa" (912). ¿Quiere decir esto que la exposición de la muerte en *Cartucho* está devaluada a la inconsciencia de una enumeración no comprometida? ¿O, como se ha sugerido, la extrañeza del hecho en sí es consecuencia del lenguaje pueril, síntoma de la memoria revivida, con que se concibe la descripción?

La narración rebaja tanto los motivos de las muertes como cualquier idea de respeto — tabú, reverencia religiosa o miedo a la proximidad final — a parámetros que lindan con lo ridículo: "El general Fierro me manda matar porque dio un salto el automóvil y se pegó en la cabeza con uno de los palos del toldo" (916), dice un chofer condenado. "¡Qué bonito resultó eso! En toda nuestra campaña de cinco años, contra Carranza, no volvimos a ver juntos a tanto chango muerto" (940). Pienso que lo inquietante no es la exhibición de la muerte, sino, precisamente, lo contrario: su negación irónica. Los muertos en *Cartucho* no parecen sufrir, en su mayoría, una

alteración terminal, sino entrar en una etapa distinta de sus propias vidas: "Tenía un gesto nuevo" (910). Hay, por supuesto, un trasfondo primario, maniqueo y cristiano — y maniqueo por cristiano — que supone la recompensa de la muerte para los virtuosos con tanta certidumbre como el castigo de la muerte para los odiados. Si Julio, el amigo, muere incinerado por un rayo, la causa es la bondad infinita de la Virgen (928); si el general Rueda, el enemigo, muere fusilado, eso se debe al largo brazo de la justicia redentora que permite la venganza vicaria de una afrenta no importando los años y las distancias (911). Pero la muerte no conduce al cielo ni al infierno cristianos: los muertos se suman al carnaval ("Lo envolvimos en una colchoneta y lo echamos por la ventana, se llevó un costalazo; qué risa que nos dio" [923]), atravesando para ello el umbral del sueño antes que el de la salvación: "Así fue como se quedó dormido Antonio Silva" (902); "Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil. Villa y Trillo también se quedaron allí; dormidos para siempre. Cogidos a balazos" (927-28). Son las presencias de los dormidos, como las de aquellos que transitan por la Comala de *Pedro Páramo*, las que dan el puntillazo último del trastorno a la realidad de los vivos: el mundo como carnaval, sí, y también el mundo como contradicción de lo terrenal y lo metafísico, convivencia en la muerte: la procesión con "las tripas del general Sobarzo" no es el cortejo a su descanso celestial, sino el pasacalle de su nueva permanencia en la tierra: "Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral" (912). *Cartucho* no trata de ofrecer el extraño retrato de una niña sobre la pira de los muertos que habitan su memoria, sino la movilidad de esa pira vista y vivida desde dentro.

Siendo la negación (pues en la ausencia de duelo está la negación de la muerte) una constante en *Cartucho*, no sorprende que las dos estrategias narrativas que prevalecen en el libro sean, claro, el montaje y la elipsis. El primero se refleja en la yuxtaposición de los relatos, nunca tan injustificada para no suponer en ella una intencionalidad significante, nunca tan evidente como para asegurar la linealidad de un único hilo conductivo. Sin duda, por otro lado, parte del resultado elíptico del conjunto proviene precisamente del montaje y del hecho de que éste sea practicado sobre unos hechos históricos, en el sentido más amplio del término, lo que conduce al lector (sobre todo al no muy numeroso lector mexicano que presenció la primera

publicación del libro) a ejercer un contraste entre los datos eludidos en la narración y los datos conocidos en la historia pública. Ese puede ser un avatar propio de cualquier obra apoyada directamente en referencias reales, pero hay, además, otros tipos de evasión en *Cartucho*, y su denominador común es la manera en que enfatizan la índole caótica y acaso traumática de lo contado.

Uno de esos modelos elusivos tiende a reforzar las ideas de proximidad y detalle realista y, simultáneamente, aviva la sensación de desgobierno: "Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?" (937); "Pasaron las tropas de Rodolfo Fierro rumbo a las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿qué mes? ¿qué año?" (919). La prolijidad del recuerdo redobla la sorpresa del olvido. Ello atrae al lector hacia un reconocimiento de la inminencia de lo narrado, y lo coloca dentro del proceso mismo de la recapitulación. El relato justifica su imprecisión en virtud de un realismo de la memoria: la pérdida del detalle es la prueba de la veracidad del conjunto. La naturaleza de los olvidos y evasiones del narrador puede ser aún más abarcadora, como ocurre por ejemplo con los vacíos nominales que la narración propone. En algunos casos parece relacionarse con la necesidad de vigilar un secreto: "De X regimiento, sacaron a X soldado" (907); "Estábamos en X rancho" (916), algo que el lector contemporáneo puede haber comprendido como un ejercicio pragmático de discreción. En otros, es más bien una reducción simbólica: la ignominia de la guerra, la indeterminación, el anonimato, frente a la apropiación solidaria por vía de la rápida amistad: "Cartucho no dijo su nombre" (899), pero "escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo" (900). Más sintomáticas son las ocasiones en que, como en el brevísimo acápite "Las cinco de la tarde", la evasión del dato y las precipitaciones de la narración ("Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse" [905]) son producto de una decisión de hacer coincidir los vacíos del relato con las falsedades de la historia oficial denunciada ("Una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución" [906]). Por lo común, esta conciencia estética está habitualmente dirigida a cuidar la verosimilitud de la narración, y conduce a la narradora a afirmaciones explícitas sobre el filtro al que, ella también, somete los datos contados: "No quiero decir lo que le vi hacer ni lo que decía, porque parecerá exagerado" (911). Una modalidad adicional de evasión, en este caso claramente elíptica, me interesa de modo particular, porque

ilustra el tipo de base traumática, vivencial, que se supone el cimiento de *Cartucho*, más de una vez aludido pero pocas veces estudiado en la bibliografía sobre la autora.

José Díaz, el muchacho bello del cual "se enamoraban las muchachas de Segunda del Rayo," "odiaba el sol, por su cara y sus manos" (909). A la narradora, esto le "parecía muy bien," pues ella "nunca hubiera casado a [su] princesa [la muñeca Pitaflorida] con un hombre prieto" (909). A través del imaginario romance entre el joven y la muñeca el lector encuentra la proyección de un amor infantil, el de la narradora por el mismo José: "Yo sentaba a Pitaflorida en la ventana para que lo viera, y cuando la vestía le contaba las palabras que él decía. Mi muñeca se estremecía" (909). Tiempo después de su llegada al pueblo, Díaz desaparece, y por aquella época desaparece también el *Siete*, hijo de la madre de la narradora-personaje. En su búsqueda del niño, madre e hija encuentran un cadáver que la narradora identifica: "¡José Díaz, el del carro rojo!" (910). Su reacción es la negación absoluta: "No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida, mi muñeca que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rió con él" (910). En *Cartucho*, donde la descripción de la muerte es moneda común, la ausencia de ésta en particular merece una observación. ¿Qué sentido ostenta esa omisión, de tener alguno? "José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos se los dieron para que no odiara al sol" (910): la ironía sobre el racismo del hombre acarrea otra ironía, refleja y complementaria. Es ella, la narradora, quien nunca se hubiera casado con un "hombre prieto," y a la muerte de José Díaz, "devorado por la mugre", ella cae en el trance traumático y represivo de la negación. En esa muerte amenazadora, el fuego que ha dejado "morenas" (910) las manos de José ha podido devorar la blancura de la propia narradora. El vínculo queda doblemente establecido por el hecho de que el hallazgo del cuerpo se produzca durante la búsqueda del hermano. La negación del momento de la muerte es, sin duda, la pretendida negación de la muerte propia: José Díaz es castigado por las mismas faltas de la narradora-personaje.

Un caso distinto de evasión elíptica se produce en "El general Rueda". En este fragmento, la voz narrativa luce una mentirosa nitidez: es, aparentemente, la de la narradora adulta que rememora un suceso presenciado simultáneamente, años atrás, por ella, cuando niña, y por su madre. Un tropel de carrancistas entra en su casa, a

picar con bayonetas hasta el último rincón en busca de armas. La madre decide entregarlo todo, incluso a sí misma, transformando el incidente en un sacrificio en nombre de la familia: "Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran" (911). La descripción textual de lo sucedido, sin embargo, es peculiarmente minúscula: "Nos quebraron todo. Como no encontraban armas se llevaron lo que quisieron" (911). Pero el virtual vacío descriptivo se ve ensanchado por una red de significados velados que atraviesa la escena, liderada por un juego de miradas reflejas: la madre no siente ("Los ojos de mamá, hechos grandes de revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo" [911]). Tampoco ve. Tan sólo "permanece con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos" (911). Esa súbita abstracción de la madre tiene su origen en la mirada traumática de la hija:

> Nunca se me ha olvidado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro [...]. El hombre aquel güero se me quedó grabado para toda la vida [...]. Dos años más tarde nos fuimos a vivir a Chihuahua, lo vi subiendo los escalones del Palacio Federal. Ya tenía el bigote más chico. Ese día todo me salió mal, no pude estudiar, me lo pasé pensando en ser hombre, tener mi pistola y pegarle cien tiros. (911)

La venganza, que se consumará vicariamente más adelante, con el fusilamiento del soldado agresor, empieza a gestarse en la violenta y sin embargo evasiva descripción de la irrupción en casa. Cuando los ojos de la madre se endurecen "recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo", ese recuerdo es un pronóstico de la tragedia de su enemigo, y ese rifle es la pistola de cien tiros de la hija. La índole retrospectiva de la narración trastorna los planos temporales tanto como confunde las fuentes de la evocación misma. No sólo han pasado dos años cuando el segundo encuentro, en Chihuahua, sino otros más cuando, por tercera vez, la narradora tiene noticias del soldado, ahora identificado como "el general Rueda" (911). Y, no obstante el tiempo, el fusilamiento de Rueda (cuya causa no es referida) es explicado por la narradora en términos singularmente infantiles: "Lo mataron porque ultrajó a mamá, porque fue malo con ella" (911). El círculo de las transposiciones (las del punto de vista narrativo pero también las temporales) se cierra al final del pasaje.

Por un lado, la narradora restituye su bifocalidad ("Los ojos endurecidos de mamá los tenía yo" [911]); por otro, con el fusilamiento de Rueda, el recuerdo del rifle evocado en el momento del "ultraje" revela su naturaleza prospectiva: "les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros" (911). La índole traumática del evento se revela en la compleja identificación de madre e hija, en la aguda alteración de los tiempos narrados, en el arco temporal peculiarmente prolongado que es cubierto por la historia (es la única rama argumental de *Cartucho* que se extiende a lo largo de varios años), en la abarcadora polisemia de la palabra *ultraje*, y, poderosamente, en el hecho de que los prolegómenos y las consecuencias del momento merecen una narración bastante prolija en relación con las miradas tangenciales, esquivas, de la escena misma.

Una evasión mayor, sin embargo, es aquella que borra de *Cartucho* la figura del padre, en un movimiento negativo que se complementa simétricamente con otro positivo: la divinización de la madre. Narradas las muertes de cientos, anónimos y cercanos, descritas las redes familiares que sujetan a unos y otros al seno de diversas familias y clanes, la identidad del padre es singularmente obviada en el plano textual. Hay una "hermana de papá" (909) cuya presencia fugaz alcanza apenas para acentuar la ausencia del otro. Aceptando la índole autobiográfica de *Cartucho*, y la postulación del libro como memoria por parte de la misma autora, no está de más referirnos al padre real de Campobello. Felipe de Jesús Moya era — según Irene Matthews, la única biógrafa que ha documentado la vida de Campobello — un alcohólico, desaparecido del hogar en los inicios de la guerra, pero borrado de la historia familiar incluso durante los años de su presencia en casa. En las partidas de nacimiento de Campobello y sus hermanos, aparece sólo el nombre de la madre, Rafaela Luna (30). Es ella, Rafaela, la sugerida fuente argumental de las historias, al menos de acuerdo con el modo en que se la presenta en el plano extradiegético. No sorprende el estatus de la madre como fuente original de la palabra narrativa, considerando que esa fundación de la historia, fundación de la realidad, resulta sólo uno de los caracteres en la compleja estructura de su divinización. La madre, en *Cartucho*, es omnisciente y ubicua, como queda claro en su rol generativo de relatos sobre hechos ocurridos a distancias insalvables, y en la veracidad atribuida a cada pensamiento ajeno descrito por ella

en sus historias. Es caritativa: "Mamá habló con las monjitas del Hospital de Jesús y consiguió ir a curar a los más graves" (923); y su generosidad es infinita: "Anduvo personalmente hasta pagando gente para que le ayudaran a salvar aquellos hombres" (924). En *Las manos de mamá*, el otro libro de Campobello que alude a los mismos tiempos, y a la revolución, publicado seis años después, en 1937, la figura de la madre se transforma en un pronombre abarcador, universal y mayúsculo, *Ella*, y la identidad de la voz de la hija con la voz de la madre se hace aún más intensa, al paso que la virtud maternal se transforma de haber criado en soledad, a haber concebido en soledad: "Mis hijos míos, de mi carne, de mis ojos, de mi alma, sólo míos, repetí sin levantar la voz" (*Mis libros* 215).

Pero, además, la madre es el único personaje de *Cartucho* que no calza en ninguna de las dos grandes categorías que clasifican a los personajes: no es ni *enemiga* ni *hija* de Pancho Villa. Su relación con él es la única línea en el árbol genealógico de la guerra que llega hasta Villa horizontalmente: "¿Cómo sabe usted dónde está Villa? — [le] dijo [un soldado a la madre]. Nadie lo sabe, ni siquiera nosotros que somos villistas" (926). Esa cercanía de Villa y la madre es sustancial en la organización del libro y crucial en la definición de las coordenadas con que *Cartucho* ensaya un ejercicio de comprensión de la revolución.

Si la madre es una madre universal, en el mundo de Campobello, Villa no es menos el padre y caudillo, árbitro y redentor de todo cuanto lo rodea. Si los jefes de la revolución, en general, otorgan un trato irónicamente paternal a sus soldados ("Limpia el cíntaro y tenlo listo, mis hijos necesitan una cueriadita a nalga pelona y dada por mi santa mano", dice Antonio Silva [903]), en el caso de Pancho Villa la ironía se ve cohibida. Describe a uno de sus lugartenientes, el que habría de morir junto a él, como su hijo: "Me cuidaba como si fuera yo su padre" (927); mientras que, a otro de sus segundos, cuando muerto, "lo lloró más que a nadie. Lo quería como a un hijo" (937). La narradora aclara: "Llegó a ser su segundo y su hijo. Martín sí se parecía a Villa. Era su hijo guerrero" (937). Un tercer personaje añade: "Era el vivo retrato del general Villa" (939). Pero esa vinculación afectiva se distingue del caso de los demás generales por la sugerencia, una vez más, de la divinidad del personaje. Villa despierta al Peet, ¿o se le aparece en sueños?, para decirle: "Hijo, levántate" (923); luego el muchacho cuenta la historia entusiasmado: "Me recompensó

Dios [...], oí a Tata Pancho" (923). Una viejecilla le exige a un soldado que marcha al campo: "Oye, cabrón, tráime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia" (906). Como la madre, "Villa siempre sabía las cosas" (917); como figura mesiánica, su "voz sabía unir a los pueblos" (930). Su imagen ostenta la doble naturaleza del dios dador de vida y del dios dueño de la vida que está licenciado para reclamarla cuando quiera:

> Conchos, no tienen por qué temerle a Villa, allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad, vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse, no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea. (930-31)

Ambos, entonces, Villa y la madre, tienen un papel metafórico que largamente rebasa el rol de los personajes reales de los que son representación escritural. En un orden patriarcal perfecto, serían la pareja fundacional, organizadora: el padre gobernando en la esfera pública, la madre en la privada. La formulación de la guerra como caos, como devastación del ordenamiento patriarcal, tiene un correlato microcósmico en la imagen de esa pareja iniciática que hace permeable la frontera entre lo público y lo privado y que se vuelve símbolo del caos de la violencia guerrera.

La figuración emblemática del caos es — en *Cartucho*, como en las teorías de Mary Douglas sobre la suciedad como tabú y como diagnóstico de la oposición orden vs. caos — preferentemente descrita como un brote invasor de "mugre":

> Levantaron el cuerpo, lo pusieron en una camilla infecta, que hería de mugrosa; alguien, con el pie, aventó hacia uno de los soldados un pedacito de carne amoratada. "Allí dejan la oreja" (dijo riéndose de la estupidez de los 30-30). La levantaron y se la pusieron al muerto junto a la cara. (906)

Los soldados carrancistas "se conocían por la ropa mugrosa" (910). Los que van a morir y esperan el perdón de sus faltas lo buscan mediante una transposición de su aseo externo en limpieza interior: un

soldado "se rasuró" antes de ser fusilado "y les dijo que lo hacía para que su hermana no lo viera feo" (914). Su frase es sintomática: "Me verán limpio y mi hermana me perdonará" (914). Los ojos de los desesperanzados que esperan ser asesinados para aliviarse del mundo parecen "charcos de agua sucia" (922). Los "elegantes del pueblo", inmaculados en lo exterior, son descritos radiográficamente: "sus barrigas infladas se entregarían a los horrores digestivos" (931), mientras los cadáveres de los más olvidados, aquellos que no se integran siquiera al carnaval patético de la muerte no reconocida, son recogidos por carros de basura (939). *Cartucho* concibe la muerte como una infección, y la "mugre" como su cara visible.

La trasgresión de la pareja paradigmática de Villa y la madre, obligada a trastocar el ordenamiento patriarcal de lo público y lo privado, halla un correlato en la idea de la guerra como caos y como infección, y no es necesariamente una consecuencia de los trastornos bélicos. ¿La guerra es un caos análogo a la disolución del orden patriarcal? ¿O es la disolución del orden patriarcal sólo una figura que representa la conflagración como caos? Existe una colisión y una subsiguiente contaminación de las esferas pública y privada en la guerra tal como la retrata *Cartucho*. El caudillo toma la figura del padre, dejando que sus funciones fluyan de lo público a lo privado, mientras la madre emprende una participación activa en lo público, conduciendo la enfermería de campaña y repartiendo fusiles a los soldados, e intentando en esa operación restituir el orden, es decir, la limpieza, en el cuerpo social infectado. Pero eso no hace sino reproducir una tarea hogareña, un rol ordenador sobre el cuerpo de los heridos, en un movimiento que reverbera de modo análogo en dirección al ámbito de la casa y al de la sociedad:

> Mamá me dijo que le detuviera una bandejita, ya iba a curar. Orita le tocó un muslo; apestaba la herida; la exprimía y salían ríos de pus; el hombre temblaba y le sudaba la frente [...] Mamá dijo que hasta que no le saliera sangre no lo dejaba; salió la sangre y luego le pusieron un algodón mojado en un frasco y lo vendaron. (923)

Ambos, Villa y la madre, trasgreden sus esferas (planteadas por la ficción como sus lugares de origen: la madre es una madre de casa, Villa no existe antes de ser un revolucionario[3]), pero llevando sobre los

hombros la carga de sus funciones originales, y haciendo de las nuevas apenas una correspondencia alegórica. La coronación triunfante de la guerra debería conducir a Villa al palacio de gobierno y a la madre de vuelta a casa. Es la tensión caótica de la revolución la que coloca a la narradora en la pendencia de plantear un matrimonio simbólico, temporal, que solucione el desorden y el conflicto. Pero, ¿ese final victorioso, que entronizaría el patriarcado en lugar de la liberación de los géneros a una libre circulación por las esferas de lo público y lo privado, es lo que la obra plantea como expectativa?

No veo mejor modo de responder esa pregunta que volviendo a la biografía de Nellie Campobello, sólo para tomar de ella los cabos sueltos que no reaparecen en el plano textual en *Cartucho*. Como dije, Campobello fue una hija no reconocida por un padre alcohólico que desapareció de casa durante los días de la guerra. Decía haber nacido entre 1909 y 1913, aunque los documentos redescubiertos por Irene Matthews prueban que nació en 1901. La inutilidad del padre empujó a la madre a una nueva relación aún sin haber cesado el matrimonio anterior. Campobello misma fue objeto de experiencias devastadoras en lo afectivo. Tuvo un hijo durante la guerra y lo perdió poco tiempo después, y no se sabe que haya mantenido ningún vínculo duradero con el padre (Matthews 23-40). No fue, durante la revolución, la niña que los "cuentos verdaderos" de *Cartucho* proponen como fuente de un testimonio verídico.

Los años del levantamiento villista cuyas anécdotas pueblan *Cartucho* son sobre todo los que van de 1915 a 1919, tiempo en que Campobello tuvo entre catorce y dieciocho años de edad. La herencia testimonial de la madre, aunque posible, no era necesaria para alguien que fue testigo consciente de la guerra. De hecho, lo habría sido para cubrir los primeros tiempos de convulsión social, pero aquellos no están reflejados notoriamente en el libro. Es mucho más claro ahora que la voz narrativa de *Cartucho* es una instancia ficcional, no sólo en cuanto representa la reunión de varias voces en una, sino en tanto no puede ser leída como emanada de un enunciador real. Volver a la pregunta que derivamos de De Man es sumamente interesante a la luz de los hallazgos de Matthews: ¿Ese narrador, ficcional y ficticio, es capaz de referirse a una realidad histórica sin contagiarla de ficción en el sólo proceso de la enunciación? En un sentido crucial, el libro de Campobello demuestra la sugerencia de De Man: la autobiografía instituye la vida, el mundo es creado a imagen del lenguaje

que lo cuenta. Las "memorias" de Campobello deben dejar de leerse como memorias de una niña traumatizada por la guerra, o dejar de leerse como memorias, en definitiva. Pero, aun si la crítica, a la luz de los datos documentales, reinterpreta *Cartucho* como ficción, si quiere seguir buscando en el libro una fuente de comprensión de la realidad de la Revolución Mexicana desde la perspectiva femenina, va a ser indispensable restablecer el orden lógico de la lectura para dilucidar las radiaciones que la vida de Campobello ejerce sobre su relato. Es decir: si la autora propone una historia que reescribe la realidad, la crítica debe responder reevaluando el libro a partir de la realidad.

Una ruta inevitable es la revisión de la óptica infantil; la otra, la reevaluación de la idea de descomposición familiar como analogía de la descomposición nacional, en el sentido en que la he propuesto. Ambos terrenos están, por supuesto, íntimamente ligados: la institución de la mirada pueril en *Cartucho*, como recurso para el extrañamiento como forma de observación, encuentra su origen primero en el deseo de retorno al orden protector de la familia. Pero no se postula en el libro la posibilidad de una reorganización familiar convencional, que equivaldría a una nueva convencionalización de la sociedad patriarcal en el ámbito de la nación. La narradora de *Cartucho*, en tanto crisol de voces y personas, quiere jugar el doble papel de madre e hija, y ampliar ese rol a la esfera pública, pero de ningún modo espera componer la situación, pues, narrando en retrospectiva la historia de una derrota que no le deja lugar a diagnosticar el posible triunfo de su ideal, la solución de la crisis representa para ella el paso a un estadio indeseado de las cosas: ante esa posibilidad, prefiere mantener la crisis como sistema.

¿Y qué significa eso, en este contexto? Significa postular, en este otro plano, la misma sistematicidad con que la "mugre" simbólica y la tragedia de la muerte se asimilan en el orden patético pero bienvenido del carnaval. También en este caso, la destrucción de la familia es una tragedia, cuyo espectro sobrepasa a los bandos enfrentados: "Era un traidor; porque engañaba a las gentes, quitándoles a sus hijos, a sus padres, en contra de Villa o de Carranza" (904). Los enemigos enfrentados eran "los primos, los hermanos y amigos. Unos gritaban que viviera un general, y otros decían que viviera el contrario, por eso eran enemigos y se mataban" (928). Y, sin embargo: "Me gustaba oír esas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de

terror, lo único que sentía era que los ojos de mamá, al contrario, lloraran" (914). Ese es, precisamente, el punto de disyunción entre la madre y la hija, una comprometida en la labor de la recomposición, enganchada, dentro de la revolución, en un carro que finalmente la relegará al viejo orden patriarcal, la otra, en cambio, solazada en el desfile mortuorio porque encuentra en él el desorden finalmente apetecible que la libra del mismo patriarcado y le permite transitar entre mundos de otro modo ajenos. Pero el costo de ese extraño ensimismamiento, que la deja divertirse en el dolor, es el de la cordura de la adulta y la búsqueda urgente de un refugio en la infancia. En su prólogo a *Mis libros*, Campobello delata la misma actitud que su personaje-narrador: tras publicar *Cartucho*, "quería huir a un rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquella era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro" (24).

El estado ideal propuesto por *Cartucho* es, entonces, la crisis. Es desde allí desde donde se entiende la organización del libro. La fragmentación, el montaje al que hicimos antes referencia, no responde más al recurso estético de hacer coincidir el caos del referente con un mimético caos del signo narrativo. Esconde en su lugar la admirable intención (admirable por consecuente y también por portentosa) de revertir la historia en el momento de representarla. Si el Villa de *Cartucho* termina, como el de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, de la misma Campobello, entre aires de triunfo, la travesura de la niña Nellie está lograda: "Volverían a oírse las pezuñas de los caballos" (940): la revolución continúa, liberando a la narradora del oprobioso cerco del patriarcado, pues es el patriarcado mismo, bajo el signo del caudillo, el que se debate en la destrucción de su propio y precario orden. La fingida autobiografía ha reescrito la historia.

## Notas

1. Gabriella De Beer se extiende en comentarios sobre Campobello como personaje de la obra y sobre la familia de Campobello en el retrato literario de la revolución, y se refiere a la muerte del padre de la narradora como un hecho componente del relato, a pesar de que tal acontecimiento no está registrado en el libro (De Beer, 218-19). Max Parra lee el libro sin

cuestionar mayormente su status de "memoria personal" (167). Baudelio Garza lo ve como un relato entre el testimonio y la historia y encuentra que ambos niveles no alcanzan a constituir un todo congruente (149).

2. Es una fusión que numerosas veces, en contextos distintos, rodea la representación de realidades traumáticas por parte de testigos y víctimas. Sobre el particular, es interesante el estudio de Dominick LaCapra en el capítulo primero de su *History and Memory after Auschwitz*.

3. Es interesante notar, sobre esto, que un proyecto original de Campobello, la escritura de una biografía de Villa, se transformó con el tiempo en un libro circunscrito a la vida militar del general norteño.

## Obras Citadas

Campobello, Nellie. *Cartucho. La novela de la Revolución Mexicana*. Ed. Antonio Castro Leal. México: Aguilar, 1960. 895-941

———. *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones, 1960.

De Beer, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana". *Cuadernos Americanos* 223 (1979): 212-19.

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *MLN* 94 (1979): 919-30.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1966.

Garza G., Baudelio. "Las constantes autobiográficas en seis novelas de la Revolución Mexicana". *Monographic Review/Revista Monográfica* 9 (1993): 140-52.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP, 1998.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Matthews, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Ediciones Cal y Arena, 1997.

Meyer, Doris, ed. *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Austin: U of Texas P, 1995.

Parra, Max. "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 167-86.

Wood, Nancy. *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. New York: Berg, 1999.

# Una charla con Elena Poniatowska

*Iliana Alcántar, Marisol Castillo, Marisol Pérez y Melissa Strong Carrillo*
*University of California, Los Angeles*

El 24 de abril de 2003 la periodista, ensayista, novelista y cronista mexicana Elena Poniatowska vino a UCLA para dar la conferencia "The Red Brushes of José Clemente Orozco" en un evento patrocinado en parte por el Departamento de Español y Portugués. Al día siguiente, *Mester* tuvo el placer de realizar una entrevista con una de las escritoras más reconocidas de habla hispana por obras como su novela testimonial *Hasta no verte Jesús mío,* su novela biográfica *Tinísima* sobre la fotógrafa Tina Modotti, y su crónica *La noche de Tlatelolco*, que documenta la masacre de estudiantes mexicanos en 1968. En esta entrevista Poniatowska considera la influencia de su formación periodística en su escritura en distintos géneros, la literatura de las chicanas, el feminismo en EE.UU. y México, la industrialización de Latinoamérica, y el papel que juega la literatura en el intercambio cultural entre los países latinoamericanos hoy en día.

**Mester: Su incursión en diferentes géneros literarios ha resultado muy exitosa y ha sido muy bien recibida por sus lectores. ¿A qué cree que se deba esa facilidad para desplazarse tan fácilmente por los distintos senderos del cuento, la novela, el testimonio y la crónica, entre otros?**

Elena Poniatowska: Yo no siento que tenga tanta facilidad para desplazarme en los géneros, considero que trabajo muchísimo, y reescribo mucho, cada año que pasa me vuelvo más autocrítica, entonces rehago y reescribo, y luego cuando los libros salen digo, "Ay, qué porquería, ¿por qué no hice esto mejor?" Es una especie de tortura personal que dura desde 1953. Siempre me gustó mucho escribir, yo recuerdo que en esa escuela de Filadelfia, dos cosas me han sucedido a lo largo del tiempo, una, que siempre me han hecho tesorera. Pero en México el único mérito para que te hagan tesorera es que tú

no robes, porque como todo el mundo roba... entonces, me han hecho tesorera y en EE.UU. en el convento había una revista por cierto muy bonita, muy bien impresa que se llamaba *The Current Literary Coin,* y yo era la tesorera de esa revista. Allí publicábamos las niñas lo que queríamos, lo que se escogía ahí entre todos, y recuerdo que a mí me publicaron unos textos horribles, eran textos sobre Joan of Arc, Napoleón, ¡sobre nada! Y eso fue hace mil años, cuando yo tenía como 16, y después ya en 1953 me inicié en el periodismo, casi a fines del '53, pues era una forma de conocer a mi país que yo no conocía. Porque yo recibí una educación muy extranjerizante, en mi casa se hablaba francés, y después el inglés y el español lo aprendí en la calle. Nunca lo aprendí normalmente, yo no sé lo que es una esdrújula, no sé lo que es un acento, yo los ponía donde pensaba que tenían que ir, gramática no sé.

**M: ¿No aprendió el español de muchachas en la casa?**

EP: Sí, y en la calle, de lo que oía, lo que oía de las muchachas, así lo aprendí, pero nunca tomé una clase, yo nunca he leído el Siglo de Oro, bueno ahora un poco, más o menos sé de qué se trata, pero también por ejemplo leí *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez cuando tenía como 75 años, bueno, cuando era ya viejísima. No tengo una formación académica.

**M: ¿Cuál es su metodología de trabajo cuando prepara una nueva obra? ¿Cómo establece el género y la temática, cómo decide cuáles serán sus fuentes y si las hay, cómo las aborda?**

EP: En general está también ligado a lo que me piden, por ejemplo Tina Modotti, el libro que se llama *Tinísima*, en México iban a hacer una película sobre Tina Modotti porque de pronto y por primera vez había dinero para hacerla. Ya habían hecho una sobre una mujer que se suicidó que se llamaba Antonieta Rivas Mercado, la hizo Carlos Saura con Isabelle Adjani que era una actriz francesa muy bella, la hizo en México justamente frente a los murales de Orozco, en partes sucedía allí. Entonces dijeron que iban a hacer una película ahora sobre Tina Modotti, la fotógrafa italiana que vino a México con Edward Weston y que causó gran escándalo porque se retrataba desnuda en las azoteas. Entonces un camarógrafo muy famoso de la

época de oro del cine que era Gabriel Figueroa me pidió escribir el guión, después ya no se hizo la película. Yo había entrevistado a todos los viejos comunistas de la época, incluso había viajado hasta Trieste, Italia, que además, recuerdo que cuando llegué a Madrid para ir a Trieste, me dijo uno de la Guardia Civil, "¿Pero dónde es eso? ¡Eso no lo conoce ni su madre! ¡Eso no lo conoce nadie!" Y yo decía, pues adónde voy, al fin del mundo, ¿no? Y ahí fui a ver a un viejito, calvo, muy buena gente que había sido el último amante de Tina Modotti, Vittorio Vidal, y me quedé en un hotelito... Recuerdo que cada vez que pasaba el tren saltaba yo de la cama porque estaba casi el hotel encima de la estación. Me quedé ahí como unos diez días y lo entrevisté, fue una entrevista como de 368 páginas y fue muy bonito eso, fue una experiencia preciosa. Y ya cuando regresé a México pues empecé a armar la novela. Yo creo que las novelas en general salen de la vida real, pero salen sobre todo del oficio que todavía ejerzo muchísimo, que es el del periodismo. Yo hago mucho periodismo, entonces los temas de la mayoría de las novelas salen del periodismo.

M: ¿Qué tan relevante ha sido su formación periodística en su profesión como escritora?

EP: Es muy importante porque yo le debo todo al periodismo. En realidad por el periodismo conocí a muchos mexicanos muy valiosos, a Alfonso Reyes, a Octavio Paz, a Carlos Fuentes, con tal de hacerles entrevistas pues me pude acercar a ellos, y tuve los mejores maestros y los mejores amigos, porque hasta la fecha, considero que todos son amigos, y los conocí mucho antes de que fueran célebres, o famosos, o tuvieran el premio Nóbel o lo que fuera. Entonces eso fue muy gratificante, pero yo creo que en el periodismo uno no se tiene que quedar toda la vida, porque el arte quiere como manos blancas, como manos muy quietas, una gran serenidad, como que no estés pensando en lo inmediato. La gran aventura frente a la mesa de trabajo, es una aventura muy solitaria, y cuando te acostumbras a estar en una redacción en que te dicen, "¡Apúrate, acaba, ya entrégalo!" O te dicen, "Bájate, vente vamos a tomar un café," o te empiezan a contar un chisme... es otra atmósfera la de la redacción, la del periodismo, es otra manera de hacer las cosas. Y la otra es mucho más angustiante porque estás frente a una superficie blanca y dices, a ver qué me va a salir, pero como en todo, hay días buenos,

hay días que lo que haces sabes que lo puedes guardar, aunque sea una página; y hay días que todo lo que haces sabes que es pésimo y que es horrible y que no importa y que lo vas a tener que volver a hacer al día siguiente. O hay días con la técnica moderna en que crees que todo quedó guardado en la computadora y luego picas y ya no hay nada, nunca lo recuperas.

**M: Podemos identificarnos con eso...**

EP: Sí, es muy dramático.

**M: ¿Quiénes son los autores que han influenciado su estilo de escritura, si es que la han influenciado, y quiénes son sus autoras favoritas?**

EP: Yo admiro muchísimo a una escritora brasileña que se llama Clarice Lispector que es muy desconocida, pero es notable, ella es ucraniana de origen, pero es una gran, gran escritora. Luego admiro muchísimo a una belga-francesa, bueno, la primera mujer que entró a la academia francesa que es Marguerite Yourcenar, es la autora de las *Memorias de Adriano*. Es una escritora como no lo puedes creer, que investiga muchísimo. Y admiro mucho a una filósofa francesa muy noble, judía, cuya obsesión era la fe, y nunca se convirtió al cristianismo, se llama Simone Weil, me parece una gran filósofa, una gran escritora, pero una gran pensadora, en fin una mujer admirable. Es una mujer que murió en la segunda guerra mundial porque estaba en Londres y rehusó comer más de lo que comían los soldados en el frente, entonces como que se dejó morir de hambre (creo que tomaba agua y una papa, o algo así) y estuvo en la Guerra Civil de España. Pero era muy torpe, tenía unos gruesos lentes y la pobre fue y metió un pie en un cazo de aceite hirviendo, pobrecita... Era una gente muy linda, muy valiosa.

**M: ¿Y ha habido escritores que la han influenciado?**

EP: Cuando me hice periodista en '53, en '54, entonces sí leí a Rulfo que no había escrito todavía *Pedro Páramo*, luego salió en '56, *La región más transparente*, leí a Martín Luis Guzmán, a los mexicanos, naturalmente a Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, yo quería ser

como Doña Bárbara, ¿pues quién no, verdad? Y un escritor que me impresionó muchísimo fue Alejo Carpentier, y luego también conocí a García Márquez que no era nada famoso, a Mercedes, su mujer, a todos ellos. Entonces, empecé a leer literatura mexicana, pero siempre seguí leyendo literatura francesa, finalmente mi formación, — como fui *girl scout* católica — pues mi formación eran los escritores católicos franceses como Paul Claudel. Ésos eran los que leíamos nosotros de cajón en la escuela.

**M: Hay nuevos escritores que hablan de realidades relacionadas con el Internet, la globalización y la influencia de EE.UU. en Latinoamérica y que buscan desligarse de las imágenes falsas del exotismo latinoamericano. Lo que nos llama la atención es ver cómo ellos no rechazan, pero sí se rebelan contra esa idea de realismo mágico, por ejemplo. Y no es que digan que eso no tenga valor en absoluto, sino que hay otras cosas además del canon académico. Están Rómulo Gallegos, Asturias, García Márquez, pero también hay toda una realidad diferente, que es la realidad hispanohablante en EE.UU. ¿Cree usted que estos cambios desafían el canon académico? ¿Qué piensa del esfuerzo que hacen estos escritores?**

EP: Bueno, cuando me hablan de canon, o Derridá, o de Hélène Cixous, o de Todorov, todo eso, como no sé nada prefiero abstenerme. Pero yo creo que por ejemplo en México se habla también, sobre todo en EE.UU., del nuevo discurso. Por ejemplo se habla mucho de una escritora nueva, muy linda, Carmen Boullosa, porque ella tiene novelas como con un nuevo discurso, se le estudia mucho. Además, hay un gran rechazo también al realismo mágico, porque Elena Garro, la novelista que se podría comparar entre las mujeres a Juan Rulfo, estaba completamente en contra de ese término. Decía que qué lata porque finalmente en América Latina lo que los anglosajones considerarían realismo mágico, en nuestro país es lo más lógico y lo más normal, es parte de nuestra realidad. Y entonces no lo vemos como esoterismo, como algo extraño, como lo quieren ver otros. De allí también el éxito en EE.UU. de Sandra Cisneros, porque si ves lo que ella escribe como *Woman Hollering Creek*, especialmente un cuento que ella hizo sobre los milagros mexicanos, estas cosas que se ponen en las iglesias que dicen, "Doy gracias a Dios porque vinieron los carrancistas, mataron a mis papás, asesinaron a mis hijos,

ahorcaron a mi mujer, estrangularon a no sé qué, todos mi sobrinos, y a mí no me hicieron nada." Entonces a todo ese tipo de cosas tan extrañas que les llama mucha la atención a los norteamericanos, a nosotros no nos llama tanto la atención. Pero aquí sí tiene una serie de seguidores, de gente que le parece importantísimo. O bueno, no importantísimo pero en fin, que es entrar en un mundo fuera de la realidad como podría ser el mundo del surrealismo.

**M: En su entrevista con Pino-Ojeda usted ha dicho que siente una gran afinidad con las escritoras chicanas, por ejemplo Sandra Cisneros, Ana Castillo y Cherríe Moraga. ¿Qué piensa en particular del éxito que han tenido las escritoras chicanas en representar una realidad no expresada antes en la literatura?**

EP: Las escritoras chicanas, mucho antes que las escritoras mexicanas, se han liberado de una serie de cosas que a nosotras nos pesan mucho en América Latina, por ejemplo el peso de la religión. Yo conocí a Gloria Anzaldúa que escribió *This Bridge Called My Back* y lo tradujeron al español y decían *Esta puente mi espalda.* ¿Imaginas? Est*a* puente. Entonces yo decía "No, no Gloria, no es est*a* puente, es est*e*." "Ah no, nosotros queremos feminizar las palabras y nos vamos a tomar todos los derechos y le vamos a poner *Esta puente mi espalda.*" Pero era muy interesante lo que ellas hacían, muy atrevido. Allí sí, muy vanguardista porque la mayoría de ellas te decían muy abiertamente que eran lesbianas. Por ejemplo, Gloria Anzaldúa me dio la mano y me dijo, "I am Mexican, I come from a minority and I'm a dike." Entonces yo me quedé así como, "¿Qué digo? That I'm a dike, o what do I say?" Me llamaba mucho la atención esa libertad. Siento que muchas de ellas han escogido el lesbianismo o han escogido amar a una mujer, un poco como para reivindicar a sus propias madres, porque como veían que la madre todo el día trabajaba en el campo, y luego todavía en la noche hacía la comida, y el padre la trataba mal. Por eso, no sé, yo siento que muchas se inclinaron por otra mujer, aunque no sé si sea una realidad. Pero lo hicieron con una apertura enorme y en México hasta ahorita hay una escritora lesbiana que se llama Rosa María Roffiel, que es una gran escritora. No sabes lo difícil que ha sido para ella reventar toda esta capa de ostracismo, de rechazo. Por ejemplo, a sus libros, un libro que se llama *Amora*, en vez de amor, lo sacaban de

las librerías, no lo distribuían, no lo circulaban, todo eso fue muy difícil. Entonces hay una gran cantidad de prejuicios, y supongo que a partir de estos prejuicios yo tampoco entiendo o no sé muy bien dónde está la vanguardia. Considero que en cuanto a la vanguardia, Fuentes por ejemplo, cambió la atmósfera de la novela en México, que era muy tradicional cuando publicó *La región más transparente*. Y además se volvió un escritor profesional. Hasta entonces todos los escritores eran como diplomáticos, que escribían los fines de semana y que además nunca decían que eran escritores. Decían que eran licenciados o abogados. En América Latina lo que más tenemos son abogados...

**M: ¿Cree que hay un intercambio de ideas entre otras escritoras mexicanas — además de usted — y las escritoras chicanas, y si existe una influencia recíproca?**

EP: No hay. Yo siento que hay muy poco y es más bien, por un problema también de clase social. Finalmente las escritoras mexicanas sobre todo son un producto de su clase social. Es decir, escriben a partir de su clase social que es más alta, y las chicanas tienen esa posibilidad porque vienen a EE.UU. Y cuando vienen a EE.UU. tienen la posibilidad de acercarse a la universidad, cosa que jamás les hubiera sucedido en México. En México probablemente serían secretarias, o trabajarían en un hotel de recepcionistas, o serían sobre todo amas de casa. Se habrían dedicado a eso, porque en América Latina tú tienes treinta y allí años, y dicen, "¿No te has casado?" "¡No es posible!" "¿Y dónde están tus hijos?" "No, no tengo." "¿Y no te vas a casar?" "No." "¡Te vas a quedar para vestir santos!" Hay un rechazo total a la mujer que no escoge el papel tradicional. Eso pesa mucho en la América Latina o sobre todo en México. Sólo ahora está cambiando. Hay también muchísimas mujeres que dicen, "Yo no me quiero casar, pero quiero tener un hijo." Hay cantidad de madres solteras. Y mujeres también de parejas lesbianas donde una de ellas decide tener un hijo, como en el caso de Cherríe Moraga, que tiene su propio hijo.

**M: ¿Qué la motivó a traducir el libro *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros?**

EP: Sandra, porque Sandra es muy insistente y me decía, "I want the tone of *Lilus Kikus*. I want it to sound like *Lilus Kikus*." Porque no sé dónde se la habían traducido y no se parecía nada al original, porque el que lo tradujo no entendió el espíritu de la novela. Y yo le dije, "Bueno, ándale, entonces yo lo hago." Bueno, y además yo la quiero mucho a la Sandra. La quiero, me gusta mucho lo que ella hace. Me da mucho gusto que tenga tanto éxito.

**M: Ya hablamos un poco de que no hay una reciprocidad entre las chicanas y mexicanas, no tanta como debía haber, pero ¿qué hay del feminismo? ¿Cree que haya semejanzas entre los feminismos de ambas escritoras?**

EP: Yo creo que el feminismo mexicano todavía está muy atrasado en cuanto al feminismo de las chicanas o del feminismo norteamericano. Ahora, bueno, nosotros en México tenemos posturas frente al aborto que no son aceptadas. En México el aborto no está legalizado, bueno, sí está legalizado en casos de violación. Yo escribí un libro hace dos años de una niña que se llama Paulina, que a los catorce años se embarazó de un violador que entró a su casa, y que tenía varias incursiones en la cárcel. Paulina y su mamá sabían que tenían derecho por ley a un aborto, fueron a pedir sus derechos a un hospital y todos los médicos dijeron que ellos no lo podían hacer. Si el aborto hubiera sido clandestino, se hubiera hecho muy fácilmente en cualquier lugar que no fuera oficial. Entonces la niña sufrió mucho porque la pusieron en la sala de maternidad, con mujeres que acababan de tener a sus hijos. Estuvo allí una semana. Finalmente sí tuvo al hijo, porque ya cuando se dijo que se le podía practicar el aborto pues ya había pasado demasiado tiempo. Fue un caso muy sonado, pero hay cantidad de casos así. Hay el caso de otra niña que también violaron y como después de un mes se encerró en el baño y se suicidó. Porque le dijeron que ella había sido, siempre se dice eso, que la mujer es la culpable o la responsable. Entonces hay cosas horribles en torno al desprecio tremendo que hay por las mujeres. Están en una situación de desventaja muy grande y desde hace mucho tiempo.

**M: Al parecer la obra de Castellanos ha servido como puente entre escritoras mexicanas y chicanas. ¿Piensa usted que Castellanos**

**ha tenido más influencia en EE.UU. que en México y, de ser así, a qué se debe?**

EP: Hay escritoras como Norma Alarcón, quien hizo un estudio muy fuerte sobre Rosario Castellanos y se interesó mucho en Rosario Castellanos; pero creo que también se interesó mucho por el pasado indígena. Todas las novelas de Rosario se refieren a Chiapas, a su infancia en Chiapas — ella es chiapaneca — y a su trato con los indígenas. Hay un libro de cuentos que se llama *Ciudad real* que parece que está describiendo la realidad de Chiapas de hoy en 2003. Entonces, quienes van a Chiapas están obligados a leer *Balún-Canán*, *Oficio de tinieblas*, *Ciudad real*, todas las obras de Rosario Castellanos. Entonces creo que las chicanas en ese sentido, sobre todo a través del estudio de Norma Alarcón y de otros, se sintieron más cercanas a Rosario Castellanos quien finalmente, reconoce a una minoría oprimida que son los indígenas. Las chicanas mismas se sentían en México como una minoría que no era reconocida. Porque les decían, "Bueno, tú no eres ni gringa. ¿Cómo te apellidas Sandra Cisneros o Ana Castillo y no hablas bien el español?" Y "No eres ni gringa ni mexicana." Perteneces a una especie de *no man's land*. Y entonces lo que es muy importante finalmente de las chicanas, es que se han construido a partir de dos mundos que querían destruirlas. Porque las quería destruir el mundo de habla española, en el caso de México le decían "Tú no eres mexicana," o "Tú eres una *wetback*, hija de campesinos." Y por eso decía yo que era un problema de clase social, porque las escritoras mexicanas en general vienen de un mundo burgués; donde escribir está bien visto porque lo haces en tu casa, y pueden estar tus hijitos por allí. Puedes hacer tu pastel de chocolate para tus niñitos porque dejas de escribir pero, en fin, no es como si fueras una bailarina nudista que enseña el ombligo en un teatro. Es muy decente ser escritor. Y creo que las chicanas rompieron muy pronto con todo esto. Y con el hecho, por ejemplo, de escoger pareja, de escoger a otra mujer. En México dices en voz baja, "Yo creo que tal o cual es lesbiana," pero nunca lo dices en voz alta.

**M: Cambiando de tema, uno de los efectos negativos de la modernización o industrialización es la violencia, especialmente contra la mujer, como muestra Lourdes Portillo en su documental, Señorita extraviada. ¿Usted cree que la representación de dicha violencia en**

**la literatura y en el cine siempre tiene como función denunciar estos esquemas, o por el contrario podría perpetuarlos?**

EP: Bueno, yo creo que es un arma de dos filos. Los denuncia, pero siempre hay alguien que justifica y dice, "No, pues mire usted por qué le sucedió, mire cómo se viste," o "Mire usted cómo es." El documental de Lourdes Portillo es realmente admirable, extraordinario. Y lo que sucede en Ciudad Juárez, sólo puede suceder en un país machista, en el que a la mujer la tratan como basura y no vale nada. Y al gobernador y a los oficiales de gobierno no les importa, nunca investigan y nunca hacen nada. El último gobernador dijo que las muchachas que habían matado no iban precisamente a misa, es una cosa aterradora en contra de ellas. Es el desprecio que hay en contra de la mujer. Y sí, estaba muy ligado a la industrialización porque en las maquiladoras siempre a quienes emplean, sobre todo en las de *microchips*, son mujeres porque son muy delicadas con las partes muy finas. Y muchas de ellas son madres solteras. Algunas de ellas son mujeres que llegaron a la frontera en busca de una vida mejor, que querían atravesarse y no lo lograron. Otras simplemente se querían quedar en toda la zona fronteriza donde están las maquiladoras, que por cierto se están yendo, porque ellas van donde hay la mano de obra más barata. Entonces ahora están en China, o en Taiwán, y están abandonando las condiciones mexicanas porque no son las óptimas.

**M: ¿Puede esta misma modernización ser redefinida de una manera que pueda beneficiar a todas las clases sociales en cierta manera, sin agravar la distancia entre ellas? Por ejemplo, en la introducción de su ensayo "Se necesita muchacha," usted comentó el efecto de la migración de campesinos e indígenas a la ciudad...**

EP: Claro, yo siento que muchas mujeres mexicanas, por ejemplo, podemos hacer lo que hacemos, o podemos trabajar, porque tenemos quien nos ayuda en la casa, cosa que no sucede aquí en EE.UU. Aquí es muy difícil encontrar alguien que te pueda ayudar. Entonces, los primeros años de tus hijos tienes que estar totalmente dedicada a hacer crecer, a levantar del suelo a ese niño o a esa niña. Entonces, te vuelves tú misma sin quererlo, o sin pensar que así es, una explotadora. Porque estás utilizando otra gente, el trabajo de otra gente para hacer tu propio trabajo. Y como decía Rosario Castellanos, "Nada esclavi-

za más que esclavizar." Y tenía toda la razón. Entonces tú te vuelves también un esclavo y dices, "Bueno, yo no puedo hacer tal cosa." Una acaba esclavizándose hasta de un par de pantuflas. No puedes salir de la cama porque no encuentras tus pantuflas.

**M: ¿Podría la literatura tener una función redentora, es decir, servir de enlace entre las distintas clases sociales o inclusive entre los diferentes países latinoamericanos?**

EP: Bueno, en primer lugar hay que partir de que nuestros países de América Latina son analfabetos. El libro no tiene gran proyección, es decir, muy poca gente lee. Escribe uno para pocos lectores. Claro, hay casos de libros que rompen esa barrera, como puede ser Laura Esquivel, que estuvo durante dieciocho meses en la lista de los *bestsellers* del *New York Book Review*, y Carlos Fuentes le mandó una carta de felicitación. O cosas así de libros que tienen proyección, como los de Isabel Allende, y todo eso. Pero en general, pues yo creo que hay un silencio en torno a la literatura. Se interesan los que leen literatura. Ahora en México en los periódicos hay ya una página, toda una página cultural, con todas las actividades ligadas a la cultura, teatro, cine, libros, presentaciones, y todo. Pero no lo había antes. Antes había hacia eso una enorme indiferencia. Entonces yo creo que para los escritores, o para los pintores, la retroalimentación la buscan más en los viajes, se van más a Europa. En una época hubo un éxodo enorme de escritores a Barcelona, cuando estuvo allí el chileno, José Donoso. Toda la literatura giraba en torno a un grupo que estaba exilado de sus países. Y había colombianos, chilenos, mexicanos, en fin, de todos los países. Salvo naturalmente los portugueses y los brasileños, puesto que escriben en portugués y además se sienten rechazados, que no pertenecen. Para ellos es más difícil reventar la barrera del silencio.

**M: ¿Usted cree que exista un intercambio cultural en América Latina?**

EP: Pues yo creo que nunca ha habido un intercambio cultural realmente muy grande en América Latina, y creo que todos los escritores aspiran a que les traduzcan al inglés y a tener éxito en EE.UU., porque ninguno te dice, "Ay, yo quiero que me traduzcan a una

lengua indígena." A nadie le importa eso porque ¿quién lo lee? Pero en cambio, el triunfo de Isabel Allende o el triunfo de García Márquez, pero sobre todo el de Isabel Allende o el de Laura Esquivel, todo eso, es algo que todos envidian, que todos desean, porque además ganan más dinero y celebridad.

**M: Que no molesta...**

EP: Todo eso hace que haya una enorme desunión entre la América Latina. En América Latina nos unen las comedias, las telenovelas, *El chavo del ocho*, esos programas. Y luego nos une mucho el hecho de que todos le debamos dinero a EE.UU. ¿no? Nuestra común condición de deudores. Pero de allí en fuera, pues no, los libros que yo quisiera leer de alguna escritora colombiana no los encuentro en México. Tengo que ir a Colombia a buscar esos libros porque no hay circulación por más que digan que Alfaguara o el Fondo de Cultura Económica... Y además ahora todas las editoriales están siendo compradas por los grandes consorcios que vienen de España, son *pools* enormes. Por ejemplo, Plaza y Janés está ligado a Random House, otra está ligada a Mondadori, y todas están compradas por grandes grupos editoriales europeos y norteamericanos. Y ya el editor pequeño, ¡pues ya!

**M: Pero, ¿no cree usted que esas nuevas conexiones puedan mejorar la distribución?**

EP: Sí, eso sí, porque te dicen que no, que las pequeñas editoriales no pueden, nunca distribuyen, que no pueden para nada. Por ejemplo, Carlos Monsiváis dice que la editorial en la que estamos él y yo, que se llama Era, sólo se distribuye en Coyoacán. No hay mucha perspectiva. Ahora, no es lo mismo escribir en México que escribir en EE.UU., o como decía Alfonso Reyes, que no era lo mismo gritar desde lo alto de la Torre Eiffel, que gritar desde la torre del campanario de Chalchicomula, nadie te oye, es verdad. Bueno, ahora en cuanto a los medios de comunicación nuevos, como el Internet, yo no creo que eso lleve más a la compra de libros. Creo que lo que la gente quiere en primer lugar es sentarse frente a la computadora, obsesionarse. Lo que quiere es ser tragado por otra cosa. No que te trague un libro sino que te trague todo lo que tú mismo vas a recibir

ya masticado y que te va a paralizar, porque finalmente estás allí absorbido frente a la computadora.

**M: Te entretiene...**

EP: Y ya pasan las horas, pasa la vida, pasan los días.

**M: Para concluir, ¿qué entretiene a Poniatowska en estos momentos? ¿Nos puede anticipar algo sobre su próxima obra o proyecto actual?**

EP: Yo ahorita estoy reuniendo todas las entrevistas en una colección que se llama *Todo México*. Creo que van a ser como diez libros, los últimos aparecerán cuando yo ya esté bajo la tierra. Son entrevistas que he hecho a lo largo de los años, con diversos personajes que han pasado por México, o que yo he visto en otros países. Además, estoy trabajando en dos novelas, pero adelanto muy poco, porque viajo mucho.

# *Minha vida de menina:* Rereading Helena Morley's Diary

*Elizabeth A. Marchant*
*University of California, Los Angeles*

In the opening pages of her English translation of Helena Morley's *Minha vida de menina: cadernos de uma menina provinciana no fins do século XIX,* Elizabeth Bishop writes that when she arrived in Brazil in 1952 and asked her Brazilian friends what she should read, "they frequently recommended this little book":

> The more I read the book the better I liked it. The scenes and events it described were odd, remote, and long ago, and yet fresh, sad, funny, and eternally true. The longer I stayed on in Brazil the more Brazilian the book seemed, yet much of it could have happened in any small provincial town or village, and at almost any period of history — at least before the arrival of the automobile and the moving-picture theatre. (x)[1]

Here and elsewhere Bishop portrays *The Diary of 'Helena Morley'* in idyllic terms. Morley's hometown of Diamantina, Minas Gerais is a "remote" and "provincial" place, set at a distance from the contemporary reader. Bishop's lengthy introduction, written in 1957, echoes a brief 1942 preface written by Alice Dayrell Caldeira Brant, the historical author for whom "Helena Morley" served as a pseudonym. Looking back upon the years of 1893 through 1895 recorded in her youthful diary, Mrs. Brant recalls the "simple existence" of that earlier era.

The English-language reader's first glimpse of Morley's world is through Bishop's nostalgic lens. The lulling effect of the opening pages written by Bishop and the author as an adult stands in contrast to the energy and dynamism of the diary itself and as such, invites analysis of the book's critical reception. If anything, the social relations she

describes in her text cut across very complex familial, racial and class lines that complicate the already difficult labors the young Morley and her family endure. My contention here is that to recuperate the sense of gendered agency central to the diary and to fully recognize the complex and critical views contained in Morley's text, one must scrutinize the distancing and disarming effect of these and similarly nostalgic readings.

Mrs. Brant is both displaced by others and supplants herself as the agent of her only published work. She recalls, for example, that she began to write her adolescent diary at the urging of her father who encouraged her to record her thoughts on paper. And for its publication nearly fifty years later, she credits her granddaughters: "It was their idea, to which I consented, to make a book that might show the girls of today the differences between present-day life and the simple existence we led at that time" (xxxvi). The simplicity and pleasure to be found even in economic hardship, she suggests, serve as a lesson that "Happiness does not consist in worldly goods but in a peaceful home, in family affections, in a simple life without ambition — things that fortune cannot bring and often takes away" (xxxvii). Mrs. Brant, born into a family of restricted means, had become the wife of a wealthy man and could speak with experience of the vicissitudes of fortune.

In a gesture that again distances the writer from her diary, Elizabeth Bishop claims that it was Morley's husband, Dr. Augusto Mário Brant, who undertook "to put together all the old scraps and notebooks and prepare them for publication" (xii). Thus Helena Morley the author tends to disappear behind the will and actions of others who push for the publication of her diary. Subsequent readings of the book have replicated this distancing and often ignore what lies at its center; that is, a young woman's struggle for self-identification through writing.

One of the reasons this text has been devalued as literature, read as a quaint personal remembrance, is precisely that it is a diary written by a young woman. The gender marking of a text via the sex of its author affects how it is received and interpreted by its readers. "Emily Brontë in the Hands of Male Critics" is an exemplary study of gender marking and the critical reception of literature in which Carol Ohmann compares reviews of *Wuthering Heights*. Critics who assumed that Brontë was a man praised the novel for its power and originality. One went so far as to imagine the rough-sailor type the

author must have been (908). Reviews by critics who knew the novel's author was a woman focused on her life. One likened her to "a little bird fluttering its wings against the bars of its cage, only to sink at the last, exhausted" (909). Ohmann concludes that there is a strong correlation between what readers ignore/see in a text and their presuppositions about the sex of its author.

Women's writing as a whole tends to be read as personal and therefore of lesser public significance than men's writing. Texts marked as masculine, even autobiographical texts, are more likely to be understood as having public significance than those marked as feminine. The personal when marked as feminine is seen as private.[2] In Morley's case, the fact that her text is a diary, an autobiographical subgenre associated very strongly with women, compounds this effect.

In *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America,* Sylvia Molloy points to a lack of attention to autobiography *qua* autobiography in Spanish America, and this assertion holds for Brazilian literature as well. Molloy contends "whereas there are and have been a good many autobiographies written in Spanish America, they have not always been read autobiographically: filtered through the dominant discourse of the day, they have been hailed either as history or as fiction, and rarely considered as occupying a space of their own" (2). From what little critical attention it drew in the first fifty years after its publication, *Minha vida de menina* appears to have been read as fiction. Lately, as I will discuss below, there has been a shift in the criticism toward reading Morley's diary as history.

Though we cannot know how most readers have understood this text, there is no doubt that it has reached a large audience. Fifteen editions of *Minha vida de menina* have appeared since it's first publication in 1942. Reviews in papers from the *Chicago Sunday Tribune* to the *New York Herald Tribune* indicate that it has enjoyed a wide English-language readership that was initially drawn to the book, perhaps, due to an interest in the translation by Elizabeth Bishop that is now in its third reprinting. In addition to its translation into English, it was published in French in 1959 and, according to the introduction by Bishop, a Japanese edition exists as well (vii). Given this publishing history, *Minha vida de menina* or *The Diary of 'Helena Morley'* is surely one of the most widely read works by any Brazilian author.

In spite of this broad international audience, relatively few critics have analyzed Morley's text. Among the first to engage it seriously

was Alexandre Eulálio in his 1959 introduction to the diary titled "Livro que nasceu clássico" [Book that was Born a Classic] that appears in all subsequent editions. In 1976 he also wrote the essay "A história natural de Helena Morley: Minha vida de menina" [The Natural History of Helena Morley: My Life as a Girl], published posthumously in 1993. For Alexandre, the diary is "the most colorful and animated diorama of traditional Brazilian childhood," a work that "emerged a classic" ("História" 36). His depiction of Morley's text as a straightforward description of the "simple days of a girl of little means, dweller of the periphery of the little city" (41) is a typical response to the diary. Miriam Viviana Gárate also takes up Morley's text. In her essay "El diario de Helena Morley o de la vida de las mujeres en la Diamantina finisecular" [The Diary of Helena Morley or of the Life of Women in Turn-of-the-Century Diamantina], Gárate argues that the book may serve as an instrument for the recovery of Brazilian history (65), a notion to which I shall return.

In 1996, literary critic Roberto Schwarz published an impressive analysis of Morley's diary in his book *Duas Meninas* [Two Girls]. He compares the narrator of the diary to Capitu, the female figure in Machado de Assis's novel *Dom Casmurro* (1899). That Schwarz, one of Brazil's best-known literary critics, should compare the diary of a twelve-year-old-girl to a classic by Machado, the founding president of the Brazilian Academy of Letters and a master of the realist novel, suggests that there is much more to Morley's text than had previously been recognized. In some degree, Schwarz upends the conventional view of 19th-century Brazilian literature by making extraordinarily bold claims for the diary: "Without prejudice, *The Diary of 'Helena Morley'* is one of the good books of Brazilian literature, and there is almost nothing of its stature in our 19th century if we leave aside Machado de Assis."[3] Despite its excellence, he says, its position has remained secondary, "something like the perfect gift to enchant curious strangers and little girls who show promise."[4]

The analysis Schwarz presents of Morley's text reveals some of the complexity and narrative interest to be found in her work. At present, *Duas Meninas* has not found a wide readership outside the national boundaries of Brazil, and so a few words characterizing Schwarz's argument are in order. The book is comprised of two essays, "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*"[5] [The Poisoned Poetry of *Dom Casmurro*] and "Outra Capitu" [Another Capitu]. In

Machado's well-known novel, *Dom Casmurro*, Capitu, the poor neighbor of the wealthy Bento, helps him overcome their class difference as they realize their love and respect for each other and marry. Schwarz argues in the first essay that this move beyond class divisions is undone in the latter half of the novel as Bento comes to believe that his wife has committed adultery and that their son is in fact the illegitimate son of his best friend.

Running to well over one hundred pages, the essay that treats Morley's text is much more extensive than his essay on *Dom Casmurro*. Schwarz names Morley "another Capitu," arguing that her diary corresponds to the narrative dynamics of the first part of Machado's novel. For Schwarz, "the biographical trajectory of Capitu as it were includes and discusses Helena's, to which it is similar for a limited stretch, whose perspectives its ulterior evolution belies."[6] Schwarz suggests that Helena Morley can possess only a partial perspective when compared to Machado's much more encompassing view. Thus, the second half of *Dom Casmurro* both "corrects" the optimism of the first half of the novel and helps refocus the ostensible optimism and light nostalgia of Morley's diary: "In [the novel's] light, the freer version of the same relations, as we saw it in Helena Morley's Diamantina, cuts a figure that is to some extent simple, or unreal."[7] Schwarz's intertextual comparison tends to privilege Machado's fiction over Morley's "unreal" diary. In his move to compare how Brazilian society is depicted differently in the two works, Schwarz makes the diary seem the inferior register of social reality.

In forming this argument, Schwarz makes a spatial distinction about the effects of Abolition in different parts of Brazil:[8]

> Tied to the prominence of coffee, emancipation was not fulfilling the historic promise of incorporating the blacks and the poor into contemporary society, nor can one say that it would civilize those relations that were changing but were not perfecting themselves. The new urban tumult, aside from being modern in its own way, was everything but integrated, renewing the old terms of social dissociation. How to situate the world in which Helena, whose humanity stands out, within this picture? The country is and is not the same.[9]

The "peripheral" world Morley describes is not the "modern" urban one where pre-Abolition social distinctions have already become re-entrenched. Schwarz displaces Diamantina from a central consideration of what Brazil represents. Instead, he evokes its specific economic history in order to sustain his argument about its difference. What to make of this move to separate the town and understand it as both of and not of Brazil? As in prior published readings of the diary, there is a type of nostalgia at work here, a longing for something far off to be as it once was. The world of Diamantina is separated in Schwarz's vision of the modern in terms of both time and space.

The use of a center/periphery construct should serve as a warning as we seek understanding of the world evoked by Morley's text. This construct tends, unfortunately, to diminish the experiences of those who are understood to live in the "periphery," devaluing the significance of their life ways in comparison to the more pertinent and present lives of those living in the center. As center is paired against periphery, urban against rural, the province serves as the metaphor for the metropolis's other. These pairings carry with them certain assumptions and values. One assumption is temporal: the periphery is still often understood as "behind the times" in relation to the center. As Schwarz says of Diamantina, "it's a fact that the plenitude that we have described does not erase the mark of relative backwardness, nor the corresponding consciousness of provincialism and the lack of contact with worldwide progress, or even [Rio's] progress, that is always acute."[10] It should be noted that Morley herself does not frame Diamantina's position vis-à-vis the larger world in this way.

I would note that careful consideration of Morley's text reveals that she does not share Schwarz's assumptions regarding the value of "progress" over "backwardness." In fact, the book scarcely makes mention of the world beyond Diamantina and the nearby Boa Vista. More typical of Morley's attitude is the view she expresses after a conceited dentist from out of town has treated her sister's broken tooth both poorly and at great expense:

> Everyone has the weakness of thinking anything that's foreign is better than what they have at home. The only doctor who is any good comes from someplace else. In order to make an impression on the girls, a boy has to come from out of town. What we have is worthless; only

> things from other places are any good. Even I used to think this way. But from now on I'm not going to. (107)

This view does not support the notion of a Diamantina as inferior to the outside world. Indeed, it contests the notion that there is an "acute consciousness" of the town's backwardness. Little mention is ever made in the book to such urban centers as the capital city, Rio de Janeiro, and no explicit comparisons are ever drawn between Diamantina and the metropolis. Even the position of Brazil in any kind of international context fails to be registered in the diary.

In a similar vein, Eulálio's essay "A história natural de Helena Morley" reflects a parallel tendency to view Diamantina in terms of temporal dislocation. Of the town, he notes: "Everything there seems impregnated with eternity that, no longer existing in the 'broken world' of maturity, further accentuates the idea of the disappearance of all things."[11] In a sense, the characteristics of Helena's own adolescence have been transferred on to Diamantina itself — everything about the town is read as a form of immaturity and adolescence. For Eulálio, this effect creates an "enchanting climate of *temps jadis*" that serves to stimulate for the reader a nostalgic recollection of childhood. It is this nostalgic feeling that helps him explain the diary's widespread appeal (42). Yet, a close examination of Morley's text fails to support such a reading. Within Morley's day-by-day account, the past is not viewed with nostalgia. If anything, the "days of old" are the bad old days when women had no freedom to choose their husbands or to speak their minds. The text is as critical of the past as it is of its present, in some ways more critical. A concern with the position of women in contemporary society forms the dominant discussions in the diary, an idea to which I will return shortly.

In addition to asserting a temporal dislocation, the readings by Schwarz and Eulálio rely on an ontological assumption in which the rural becomes situated as spatially closer to nature. References to the "natural" announced in the title of Eulálio's essay are common in his analysis, as when he writes, "Halfway between document and fiction, appointment book written at the margin of literature, in a day-to-day calm that adolescence and the province illuminate in a peculiar way, that natural story of a girl from the interior made an impression with its clear qualities."[12] Eulálio associates a spatial location with the "naturalness" of Morley's book by configuring the text geographically,

insisting on its place in the "province" and the "interior." The naturalness of the text is thus associated not just with its geographic setting, which in the imaginary is located apart from the modern urban in the natural rural, but also with Morley's gender and her youth. Her status as a young woman ostensibly lends her an innocence and naturalness in style and perception.

Incessantly characterized as temporally "behind" and "closer to nature," the periphery is cast in the role of civilization's Other. As Catherine Scott notes, such an approach depends upon binary oppositions between "modern-capitalist/culture" and "traditional-precapitalist/nature" that are themselves anchored in essentialized gender differences. Scott finds this binarism across theories of development and revolution: "The ambivalent and powerfully charged opposition of feminized tradition with masculinized public life constitutes a significant underlying theme that informs a seemingly disparate body of literature about development, modernity, dependence, and revolution" (90). Even the dependency model, with its emphasis on temporal simultaneity as it foregrounds the center's active underdevelopment of the periphery, often produces an Other similar to that produced by the modernization theories to which it is responding. Its critique of those theories leaves their essentialized gender constructs unchallenged.

Many of these same flaws are to some degree evident in Roberto Schwarz's essay which, nevertheless, provides the richest analysis of the diary to date. His emphasis on a macroeconomic explanation common to dependency theory leaves undiscussed distinct forms of social "advancement" that are not commonly addressed within a global framework. To locate the economic, as Schwarz so incessantly does, as the site and source of social transformation suggests that macro-historical shifts, transformations in the *longue durée*, are necessary for forms of resistance to arise. Economic factors are not the only elements that create moments of freedom, however, and Schwarz's own view runs the risk of elaborating a nostalgic place free from the influence of transnational economic forces.

The nostalgia attached to Morley's text often relies on the valuing of a simpler life that revolves around the feminized space of the home. Schwarz's neat separation of social/economic spaces on a macro level leaves unexamined the space of home as a complicated and contested site. Recent criticism across the disciplines has shown that, in contradistinction to this nostalgic tendency, home is often a

complex site of numerous social struggles. As geographer Doreen Massey puts it, "that place called home was never an unmediated experience" (164). Furthermore, identity is not solely linked to home through socio-economic connections. A reading of the diary that takes into account the local rather than the global may render additional insights and trace other forms of resistance. Other locations of struggle, contradiction, and conflict may come into focus. After all, as much recent criticism makes clear: "Ethnicity and gender, to mention only the two most obvious other axes, are also deeply implicated in the ways in which we inhabit and experience space and place" (Massey 164). The diary may tell us another story when seen from a different perspective, one that takes care to erase neither the complexities it elucidates nor the complex role played by its author.

The density and complexity of the social relations Morley describes are presented in Schwarz's *Duas Meninas* as evidence of a moment of greater social flexibility to be found in Diamantina in an era of profound economic transformation. I argue that in addition to this socio-economic dynamic, the diary's "relational density" might very well be ascribed to other dynamics evident in Morley's understanding of her world as revealed in the pages of her diary. She proves herself to be a bright young woman, struggling with her sense of self and subjectivity at the turn of the last century. Her sense of self is as much inflected by her social standing as a woman as anything else in the text. Miriam Viviana Gárate, for one, suggests this conclusion when she locates Morley within a family network. She traces the lives of the female relatives across three generations in her 1991 essay "El diario de Helena Morley o de la vida de las mujeres en Diamantina finisecular" to underscore the value of the diary as a historical document. The book is full of women's stories: "Stories that circulate from mouth to mouth until they find the pen of a narrator who takes them in, reconstructing an abbreviated panorama of the feminine situation in the interior of Brazil in the last decades of the 19th century."[13] Emphasizing change across generations, Gárate notes Helena has more personal freedom than do her female elders.

Britta Fischer attributes this greater freedom to the fact that Morley herself is living a period of adolescent transition from child to woman (175). In "As experiências de liberdade de Helena Morley," Fischer takes up Schwarz's reading of the 1890's as a historical period

of transition in Brazil and makes an analogy to the changes occurring in Morley's life as she writes the diary.

Gárate and Fischer provide compelling readings, but they nevertheless require a supplemental point. Morley makes anyone who inspires her — including individuals outside the family — into a model (either positive or negative) for personal identification and self-possession. It is evident from the outset that her diary is concerned with the nature of human agency. The first entry, dated Thursday, January 5th, 1893, reflects upon the morality involved in making one's own choices. Morley, her mother, her siblings, and a servant walk to a river where they perform tasks including scrubbing, bleaching, rinsing and drying clothes, gathering firewood, cooking, fishing, and trapping birds. The sentence that introduces this labor-intensive weekly ritual and opens the diary is, "Today is the best day of the week" (3). Here and elsewhere in the book, the author stresses her love for the outdoors and for manual labor. At a later point, finding herself confined to the house after injuring her knee, she writes, "I only want to get better and rush out into the fields" (92). Though she is sorely aware that women perform labor all the time and often complains of being tired out by her physical efforts, Morley associates the ability to perform manual labor with the ability to take care of oneself — a quality she admires in everyone.[14] Because she places such a high value on self-sufficiency, her identification with those who assume a sense of control over their material conditions is not bound by gender, race or class limits.

One effect of this identification is that Morley gives humanity to recently freed Afro-Brazilians at a time when most writers do not. Though Abolition came in 1888, writers and intellectuals of the period avoided the subject. Most were more interested in the quest to consolidate and define a national identity and were not comfortable recognizing slavery as constitutive of the nation. Those who did address the question of race often resorted to scientific racist theories emanating from Europe to explain racial difference. This reliance on European thought meant that they could not evoke the subjectivity and agency that Morley can in her own narrative. Her description of a party held by an ex-slave, Joaquim Angola, at her grandmother's house exemplifies her ability to comes to terms with racial Others directly:

> I gobbled up my dinner quickly and went to the *senzala*. I swear I never saw such a wonderful party. There are only three Negroes at the *chácara* now who came from Africa: Benfica, Quintiliano, and Mainarte. They sang songs from their own country, turning round and round and clapping their hands and then bumping bellies with the women. The negroes from here are jealous of the old ones who know the African songs and who dance with more spirit. Then they all sat down at the table like us and drank toasts. They all had on white trousers and shirts. Joaquim Angola was bursting with joy. (176–177)

While she often complains about other boring family functions, Morley is clearly full of enthusiasm for this party held by ex-slaves still living on her grandmother's property. The vitality of her narration, the liveliness of her description, the vivid evocation of Joaquim Angola's delight in the African songs and dances makes evident the author's own excitement. By referring to the African ex-slaves by their names and describing them as individuals here and elsewhere in the text, Morley humanizes and personalizes these socio-economically marginal characters. Her diary lends them depth and roundness, lavishes narrative attention onto characters that other texts of the era deign not to consider worthy of representation except in the most abstract (and often abject) ways.

The mimetic powers of Morley's text are not solely responsible for the evocation and evaluation of individual actors, regardless of their gender, race, or age. The significance of her representations is due not simply to their vividness or similitude to reality. Rather, Morley's diary is significant for two reasons. The book traces the contours of a historically specific social world. It also simultaneously recounts the compelling search by a young woman to find adequate role models who can help guide her in developing an empowered and independent sense of self and subjectivity. There is, in short, a moral as well as mimetic quality to the diary that is worth considering.

Morley, always attentive to those who find their own solutions to difficulties, admires any and all who can make their way in the world — especially when this involves the transformative power physical work can have on the self:

> A Negro girl named Magna is married to a Negro from Africa named Mainarte. *She is very smart.* She didn't want him to live in idleness in back of the vegetable garden in the way he was living, so she arranged for a little farm in Arraial dos Forros for the two of them. She works around as a cook, and she makes Mainarte work for other people. He collects manure to sell for gardens; he brings around barrels of water in the mornings and evenings; gets sand in Almotolia for people to scour their houses with; and gets straw from the drovers to stuff mattresses. And they get along that way. (30 my emphasis)

Magna eventually takes her zeal for work too far and beats and nearly kills her husband for his laziness. Despite her violent behavior, Morley admires Magna's intelligence and her industry as opposed to Mainarte's idleness.

Unlike Magna, her wealthy relations who live off family money do not particularly impress the author. "I think God punishes well-brought-up people. I've never seen my uncle bring home even a catfish. My boy cousins hunt for birds and don't even get a sparrow. But when we go to the country, Renato and Nhonhô [her brothers] bring home catfish and shad to eat and sometimes enough to sell, and never let a linnet or any other bird get away" (29). Morley's clear preference lies with people like Magna and her brothers whose example she tries to follow: "Everything that my brothers do, I want to do too, and I can't rest until I've done it" (92). In her preferences for "Negro" parties and the efforts of those who work for a living, Morley elaborates an alternate, non-hierarchical community in which she engages with others and finds models of personal agency.

*Minha vida de menina* is impressive, then, not just as a document that registers the social climate of its time. In it, Morley foregrounds herself as a writing subject in relation to her social world. The relational quality of her diary may very well be ascribed to the fact that women's role within patriarchal society is always in relation to others. Indeed, that she was focusing on such issues is evident in Morley's concern with her own independence and her attempt to emulate her Aunt Madge rather than her mother, whose constant refrain she registers:

> I hardly ever come home without mama's saying:
> *A woman and a hen*
> *Shouldn't go out walking*;
> *A hen gets eaten*,
> *A woman sets folks talking*. (197)

Morley strains against the limitations that social convention, based on gender, imposes on her personal freedom. This struggle becomes especially clear when her mother insists that girls should stay in the house in order to ensure their purity and, therefore, their marriageability. Her mother often tells her that she and her sisters (Morley's maternal aunts) were sought out for marriage by men from far and wide because they had a reputation for being homebodies.

Throughout the diary, we see her mother attempting to train the young author to be less active and less visible. Morley's response entails a humorous rejection of this exemplum: "I always answer, 'You were homebodies because you lived in Lomba. And besides, the reputation was the pot of diamonds that Grandpa found. Homebody — doesn't the Senhora see that nobody could have that reputation? How? If nobody saw you?'" (197). These disagreements with her mother and comments on the lives of other women, particularly her aunts and her grandmother, show Morley's drive to control her own actions and her resistance to gendered limits on her behavior.

The relational quality of Morley's diary — the comparisons and evaluations in which she engages — while certainly a product of its socio-historical moment, also stems from the author's search for her own identity. As such, her writing is most interesting when she is viewed as a writing subject within a social world. We can then understand the book through a double lens: as both a document of a particular historical moment, and as a record of a young woman seeking an empowered sense of self.

Written by a young woman — a relatively disempowered and marginal subject — Morley's diary falls into a "lesser" genre, one often associated with women and the realm of the "private." Indeed, her diary remained invisible to the world for decades. It is only as a wealthy, older woman, publishing the text as a quaint recollection of a lost time after years of literary silence, that Alice Caldeira Dayrell Brant can publish *The Diary of 'Helena Morley'* and give her(self) voice. Significantly, only within the interpretive framework of the text as domestic

and private, an innocent representation of the provincially quaint and colorful, did it find mass distribution and mass popularity.

Helena Morley the author disappears within this interpretive framework. The diary from this view serves to still Morley's pen and silence her voice. Miriam Gárate notes that diaries are written precisely to keep women's thoughts confined to a non-threatening, non-public space:

> To learn to dominate oneself, to be discrete . . . to be quiet. Isn't that the objective of the masculine order that has wanted to impose this disciplinary practice designed to conserve a certain *status quo*, and where the acting roles are distributed according to still familiar stereotypes? In a certain way one could say that if the intimate diary exists, it is precisely to guarantee that the private does not leave its orbit, to ratify the division of the languages.[15]

And Morley struggles to confine her thoughts to her writing. As the young writer comes into herself, the practice of keeping the diary — suggested to her by her father — precisely serves as a means of self-control. After all, he pressed her to begin writing in order not to discuss her thoughts and problems with others: "Since [taking] my father's advice about only talking to my notebook, my life has grown worse and I think I'm getting even thinner" (172). Expressing herself within the silent confines of her diary's pages drains Morley, removes her from the realm of social intercourse, and casts her as a victim of what one might be tempted to call a proto-anorexic condition.

How, then, to re-position this work? Despite her marginal status as a young girl writing a personal diary in a small Brazilian town at the turn of the last century, Morley's writing stands on its own. Her diary bears little resemblance to the works of her literary contemporaries. Caught up as they are in the struggle to define the national literature, to establish themselves as author(ities), to engage with the "modern" social and aesthetic theories emanating from Europe, these authors are mired in explanations of natural law. They tend to ignore day-to-day social conflict and cannot, for the most part, create literary scenes of convincing realism. Morley can.

Writing in the privacy of her bedroom, far from the raging intellectual debates over Brazilian cultural identity, she never tries to call

up the literary linguistic codes of the day, *les belles lettres* of "high" Brazilian literature. As a result, there is a directness to the voice of the narrator. She can show the complexity of daily life without having to worry about being accepted by an imagined reading public concerned with style and European narrative form. Morley expresses directly and forcefully the power imbalances present in her social world from her perspective as an adolescent female writer.

The circumstances of the production of *Minha vida de menina* as a young woman's diary and the fact that it is now read completely outside its original context generates new meanings and readings, a re-visioning of what was once "private." Returning agency to Morley as an author provides one with an intriguing story. She is a girl on a quest, interrogating the gendered subjectivities allowed her, seeking out a model by which to construct an empowered identity. Her narrative gives special attention to those who possess some agency in the world, even those who are socially at the margins of power. To fail to recognize Morley's voice as an embodied voice, to consider it instead some disembodied articulation of social change, results in a partial reading of her work. The diary is not significant only because a young woman wrote it. By the same token, it is not insignificant that a writer like Morley could produce such a powerful and engaging text.

Sylvia Molloy has argued that in Latin America, "Women's family tales, both in poetry and prose, are hardly havens of security" ("Introduction" 121). Such is clearly the case in *Minha vida de menina*. For with her critical and reflexive attitude, Helena Morley contradicts the stereotypical view of woman as the "angel in the house." Despite the ways in which her text has been sentimentalized, her own writing is not sentimental; nor does it prettify social relations. Written through a traditionally gendered form, one that emphasizes a retreat from the public and the published, Morley nevertheless creates a decidedly untraditional and dynamic text.[16]

## Notes

1. The introduction was written in 1957. This quote is from the 1995 edition of the translation that also includes a preface by Bishop dated June, 1977.

2. See Sylvia Molloy's discussion of autobiography, biography, and history in chapter eight of her *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* for further elaboration of this public/private divide in the Latin American context.

3. "Sem favor, *Minha vida de menina* é um dos livros bons da literatura brasileira, e não há quase nada à sua altura em nosso século XIX, se deixarmos de lado Machado de Assis" (47). All translations unless otherwise noted are mine.

4. "algo assim como um presente certo para encantar estrangeiros curiosos e mocinhas que prometem" (47).

5. Joaquim Maria Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 1899.

6. "Assim, a curva biográfica de Capitu como que inclui e discute a de Helena, a que se assemelha por um trecho limitado, cujas perspectivas a evolução ulterior desmente" (98).

7. "A sua luz, a versão mais solta das mesmas relações, como a vimos na Diamantina de Helena Morley, faz figura até certo ponto simples, ou irreal" (98).

8. See Kim D. Butler's *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador* in which she revisits abolition and its aftermath and highlights the choices and initiatives of African descendants during this period.

9. Ligada à predominância do café, a emancipação não cumpria a promessa histórica de incorporar à sociedade contemporânea os negros e os pobres, nem se pode dizer que civilizasse essas relações, que mudavam mas não se aperfeiçoavam. A nova barafunda urbana, além de moderna à sua maneira, era tudo menos integrada, renovando os termos da dissociação social antiga. Neste quadro, como situar o mundo em que vive Helena, cuja humanidade salientamos? O país é e não é o mesmo (73).

10. "é fato que a plenitude que descrevemos não apaga a marca do atraso relativo, nem a correspondente consciência de provincianismo e de falta de contato com o progresso mundial, ou mesmo fluminense, sempre muito aguda" (76).

11. "Tudo lá parece impregnado de eternidade, que, já não existindo no 'mundo quebrado' da madurez, acentua ainda mais a idéia de perecimento de todas as coisas" (42).

12. "A meio caminho do documento e da ficçao, caderno de apontamentos escrito à margem da literatura, num calmo dia-a-dia que a adolescência e a província iluminam de modo peculiar, essa história natural de uma menina do interior impôs-se pelas claras qualidades" (36).

13. "Historias que circulan de boca en boca hasta encontrar la pluma de una narradora que las recoge reconstruyendo un abreviado panorama de la situación femenina en el Brasil interiorano de las últimas décadas del siglo XIX" (76).

14. See "The Traffic in Women" by Gayle Rubin for a discussion of the often overlooked mutual interdependence of sexuality, economics, and politics.

15. Aprender a dominarse, a ser discretas ... a callar. ¿No es ese el objetivo que el orden masculino ha querido imponerle a esta práctica disciplinar destinada a la conservación de un cierto *statu quo*, y donde los papeles actorales se distribuyen según estereotipos todavía familiares? De cierto modo podría decirse que si existe el diario íntimo es justamente para garantizar que lo privado no salga de su órbita, para ratificar la división de los lenguajes (71).

16. An earlier version of this essay was published as "The Angel in the House: A Memorialist Reconstruction in *The Diary of 'Helena Morley.' Siglo XIX* (1999): 135–147.

## Works Cited

Bishop, Elizabeth. "Introduction." *The Diary of "Helena Morley."* New York: Noonday P, 1995. xix–xxxv.

Butler, Kim D. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers UP, 1998.

Eulálio, Alexandre. "A história natural de Helena Morley: Minha vida de menina." *Livro involuntário*. Carlos Augusto Calil and Maria Eugenia Boaventura, eds. Rio: Editora UFRJ, 1993. 35-43.

Fischer, Britta. "As experiências de liberdade de Helena Morley." Trans. Heloisa Buarque de Almeida. *Novos Estudos CEBRAP* 51 (1998): 175–188.

Gárate, Miriam Viviana. "El diario de Helena Morley o de la vida de las mujeres en Diamantina finisecular." *Escritura* (Caracas) 16.31–32 (1991): 65–80.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Cambridge, England: Polity P, 1994.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. New York: Cambridge UP, 1991.

———. "Introduction: Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration." *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, eds. San Francisco: Westview P, 1991. 17–124.

Morley, Helena. *The Diary of 'Helena Morley.'* Trans. Elizabeth Bishop. New York: Noonday P, 1995.

Ohmann, Carol. "Emily Brontë in the Hands of Male Critics." *College English* 32.8 (1971): 906–913.

Rubin, Gayle. "The Traffic In Women." *Toward an Anthropology of Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*. Rayna R. Reiter, ed. New York: Monthly Review P, 1975. 157–210.

Schwarz, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Scott, Catherine V. *Gender and Development: Rethinking Modernization and Dependency Theory*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers, 1995.

# Domingo Faustino Sarmiento's Society of Letters in *Viajes por Europa, África, y América 1845–1847*

*Kelly Austin*
*University of California, Los Angeles*

Shortly following the publication of *Facundo*, the Chilean Minister of Public Education, Manuel Montt, sent Domingo Faustino Sarmiento on an official trip to study educational institutions abroad. In the second sentence of the prologue to *Viajes por Europa, África, y América 1845–1847*, Sarmiento describes the mission: "a fines de 1845 partí de Chile, con el objeto de ver por mis ojos, i de palpar, por decirlo así, el estado de la enseñanza primaria, en las naciones que han hecho de ella un ramo de la administración pública" (3). He ends the prologue by highlighting the literary work involved in writing his *Viajes* and introduces his travel account by considering his role as a reader of travel literature:[1]

> Sobre el mérito puramente artístico i literario de estas pájinas, no se me aparta nunca de la mente que Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Jaquemont, han escrito viajes, i han formado el gusto público. Si entre nuestros intelijentes, educados en tan elevada escuela, hai alguno que pretenda acercárseles, yo seria el primero en abandonar la pluma i descubrirme en su presencia. Hai rejiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en las tierras bajas, i es locura mirar el sol de hito en hito, con peligro cierto de perder la vista. (7)

Sarmiento makes the case that reading determines readership expectations and, likewise, sets the boundaries for successful authorship. He does not question the supremacy of the European book, but in

offering to "abandonar la pluma," Sarmiento indirectly indicates that he is the best suited Latin American to take it up. It is notable that in his assertion of the danger in aspiring to enter the ranks of admired European travel writers, he utilizes a highly literary and allusive language. He evokes Plato's cave, the hubris of Icarus, and visions of the underworld to describe the gaze North from the "tierras bajas." Although he begins his prologue with an official explanation of how his travels fall under the auspices of his governmental task to conduct research on public education, he ends by appealing to an "elevada escuela" as his benchmark for writing. This transition from the Escuela Normal to the "escuela elevada" offers a map to read the ways that Sarmiento moves between *públicos* — national ones and literary ones. The *pluma* becomes the locus of Sarmiento's ideals of national community and literary communities. In his *Viajes*, true to form, Sarmiento gives us a political and a literary education.[2] Sarmiento uses the themes and forms of letters and translation to write a self-conscious travelogue that draws civilization in the overlay of political and literary societies. Sarmiento's *Viajes* turns to this form of writing to make an account of nation building that imagines a unified republic, yet writes from exile; that writes the patria, yet reckons with the foreign; that grasps the literary canon, yet negotiates for authority; that finds hope in unifying the nation through the epistolary practices of mail and telegraphs, yet shows how communication is haunted by disruption; that revels in cosmopolitan ideals, yet details the burdens and joys of travel and translation that test and forge those ideals. In so doing, Sarmiento's *Viajes* lays bare literary foundations for both the project of nation building and the construction of a cosmopolitan society of letters.

In order to negotiate this terrain, we will first consider the way that the contradictions inherent in the very form of the letter create a paradoxical discourse and, subsequently, in light of this understanding examine Sarmiento's comparison of the recuperation of his political ideals with the invention of the specter of a friend's voice via a letter. We will see not only how Sarmiento's manipulation of epistolary and telegraphic missives is a cornerstone metaphor to express his unique theoretical pairing of language and nation formation, but also how he makes this metaphor more intricate by layering it with linguistic barriers cut across by translation: the ways that the United States consolidates national character in the face of its polyglot

citizenry and his personal experiences of the linguistic obstacles he encounters in his travels through the United States as a result of the limits of his linguistic adaptability, his command of Spanish and French and his rudimentary English. Sarmiento animates his *Viajes* with epistolary and translation themes and forms in order to illuminate his narratives of vernacular and utopian republics with both the complications of his experience of international travel infused with an explicit governmental project and of writing about that experience within cosmopolitan traditions of travel writing. In the end, we will see how Sarmiento founds his authority through representations of translation and epistolary communications as mediators in a worldly project of founding civilized societies.

Readers of Sarmiento's narrative must confront the flexibility of the way letters both embed and are embedded within different genres.[3] Sarmiento's letters come to mean differently in different contexts: literary, newspaper, and private correspondence. In this way, Sarmiento's letters move between political, literary and private spaces. His letters draw upon and are drawn within the genres of travel narrative, essay and polemic. Sarmiento's epistolary form does not exist solely on the plane of literary artifice. Sarmiento both mailed the letters to friends, published them in newspapers and, finally, published them in book form. There is an ambivalence between at least two modes of epistolary form in Sarmiento's work: a guiding organization for an envisioned totality and a practical fragmentation of personal and public missives.[4] The simultaneity of a letter addressed both to the public at large and one directed to one person in particular are two distinct, yet intersecting, epistolary economies in this narrative. Even as this travelogue only tracks one side of the correspondence, the addressee partially shapes the letter's content. With this in mind, we can unite the consideration of genre inherent in the flexibility of the letter form with an awareness of how the multiple functions and contexts of Sarmiento's correspondence elicit new readings, manifest new, but specific and identifiable, relations between the poles of writing and reading Sarmiento's letters.

Sarmiento characterizes his disillusion, and subsequent attempt to recapture his idealism, in epistolary terms. In this way Sarmiento's narrative calls on the very form of his travelogue to offer a metaphor for the paradoxes of his ideological recuperation. As Janet Altman asserts in *Epistolarity: Approaches to a Form*, epistolary forms

generate meaning through a correspondence "marked by hiatuses of all types: spatial separation between writer and addressee; time lags between event and recording, between message transmission and message reception; blank spaces and lacunae in the manuscript" (189). She asserts that epistolary narrative generates meaning through explicit and implicit gaps and fissures: "[t]he external reader's perception of continuity in letter sequences is generated by their seeming discontinuity" (189). With this in mind, the fact that Sarmiento's attempt to recuperate his idealism is represented both within an epistolary form and in terms of an epistolary metaphor points to the way that the significance of his political positions are themselves produced within the distance between the author of the letter and its recipient as well as within the temporal and spatial distance that this implies. Sarmiento relies upon and works within those very breaches to figure his confrontation with "una cosa sin modelo anterior" — the United States (Sarmiento 290). Thus, for Sarmiento, epistolary forms represent and embody the distance between friends and the hope that reading might mediate that distance.

Not only by authoring an epistolary narrative, but also by figuring himself as a reader of letters, Sarmiento brings to the fore the dynamic process of meaning production in epistolary forms. Sarmiento addresses his letter about the U.S. to Alsina, a fellow Argentine exile living in Montevideo. In doing so he not only writes to a man with similar political dreams for Argentina as a nation and, thus, bridges the distance to forge national ties, but also brings an exilic consciousness to this epistolary exchange. Lying between a private and a public address, it acts as both bridge and barrier to what will become increasingly clear is Sarmiento's desire that the missive might serve to bind national ties, even as it evidences an estrangement from the patria. At the very inception of Sarmiento's travel narrative about the United States his words to Alsina highlight the way that letters negotiate the distance between compatriots for political aims. He creates a complicated meditation on the way that his "panorama imajinario" has been tested in the same way that the voice that we imagine for a friend known only through letters might be tested:

> Quiero decirle que salgo triste, pensativo, complacido i abismado; la mitad de mis ilusiones rotas o ajadas, miéntras que otras luchan con el raciocinio para decorar

> de nuevo aquel panorama imajinario en que encerramos siempre las ideas cuando se refieren a objetos que no hemos visto, como damos una fisionomía i un metal de voz al amigo que solo por cartas conocemos. (290)

Sarmiento associates "aquel panorama imajinario en que encerramos siempre las ideas cuando se refieren a objetos que no hemos visto" with giving a voice to a friend we know only through letters. Sarmiento admits the fragility of his "ilusiones" and by correspondence shows how the imagined voice of a letter might find its limits were the author present *viva voce*. Yet, Sarmiento does not entirely abandon his "panorama imajinario," but writes a letter to express the self-conscious process to "decorar de nuevo" ideas left in tatters. Thus, at the very outset of his letter to Alsina, he figures his struggle to re-imagine that "¡la república es!" in terms of the epistolary exchange (291). Sarmiento engages the economy of the letter in writing his *Viajes*, appealing to his and Alsina's common political education under the Rosas dictatorship:

> Educados Ud. i yo, mi buen amigo, bajo la vara de hierro del mas sublime de los tiranos, combatiéndolo sin cesar en nombre del derecho, de la justicia, en nombre de la república, en fin, como realizacion de las conclusiones a que la conciencia i la intelijencia humana han llegado, Ud. i yo, como tantos otros nos hemos envanecido i alentado al divisar en medio de la noche de plomo que pesa sobre la América del sur, la aureola de luz con que se alumbra el norte. (290)

With the repetition of "Ud. i yo" Sarmiento constantly foregrounds the way that Alsina in part generates Sarmiento's mode of address. And the seeming generic tag "mi buen amigo" is no longer simply an innocent nicety, but in light of his earlier words becomes infused with the idea of imagining the republic. By locating Sarmiento's "Ud. i yo" in the letter economy, Sarmiento chooses Alsina as his recipient at this moment with the express purpose of creating a shared imaginary panorama "en nombre de derecho, de la justicia, en nombre de la república," a community of exiles who could build a resistance to the existing regime. Moreover, he valorizes this vision "como realizacion

de las conclusiones a que la conciencia i la intelijencia humana han llegado." By broadening the connection between Argentine political exiles with a general human intelligence and conscience, Sarmiento wants to tie his communities with civilization as a whole.

Sarmiento begins to forge those ties through literary traditions when he reflects on his role within the traditions of description in travel writing in his prologue by praising the "ficciones de fantasia" of Dumas. He places the effort of writing his epistolary travelogue within a modern experience of travel:

> ¡Cuán bellos son los paises así descritos, i cuán animado el movible i corredizo panorama de los viajes! I sin embargo, no es en nuestra época la escitacion continua el tormento del viajero, que entre unas i otras impresiones agradables, tiene que soportar la intercalacion de largos dias de fastidio, de monotonía, i aun la de escenas naturales, mui bellas para vistas i sentidas; pero que son ya, con variaciones que la pluma no cierta a determinar, duplicados de lo ya visto i descrito. La descripcion carece, pues, de novedad, la vida civilizada reproduce en todas partes los mismos caractéres, los mismos medios de existencia; la prensa diaria lo revela todo; i no es raro que un hombre estudioso sin salir de su gabinete, deje parado al viajero sobre las cosas mismas que él creia conocer bien por la inspeccion personal. Si esto ocurre de ordinario, mayor se hace todavía la dificulted de escribir viajes, si el viajero sale de las sociedades ménos adelantadas, para darse cuenta de otras que lo son mas. Entónces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparacion de espíritu, que deja turbio i míope el ojo, a causa de lo dilatado de las vistas i la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierran. (3–4)

Sarmiento's rhetorical pirouettes revolve around the history of travel literature, its intersection with what he characterizes and, thus, generalizes as a modern, civilized perspective on the written experience of travel. Specifically, he explores the poles of novelty and monotony, the way that a certain fatigue of the genre corresponds with a certain fatigue of travel. Sarmiento suggests a discrepancy between these

travel narratives and the actual experience of the modern traveler, creating an ironic distance. At the same time, he hints that Nature is a copy of "lo ya visto i descrito." Even Nature, in a certain sense the epitome of mutability, becomes tedious since the knowledge of the "hombre estudioso" might trump the experience of "inspeccion personal." In this context, Sarmiento states that the difficulty of writing a travel narrative is even more troublesome "si el viajero sale de las sociedades ménos adelantadas." He describes the problem of assimilating the traveler's landscape using the same verb "encerrar" as he did when relating the disjunction between how he imagined the political landscape ("aquel panorama imajinario en que encerramos") and how he experienced it in the U.S: "Entónces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparacion de espíritu, que deja turbio i míope el ojo, a causa de lo dilatado de las vistas i la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierran." Even as Sarmiento observes that the *pluma* finds its limit in expressing any novelty in "la vida civilizada," Sarmiento's type of meta-consciousness itself constitutes a conformity with the very type of travel literature he admires.[5] In doing so, he inserts himself into a civilized horizon of understanding, even if he characterizes his vision as faulty.[6]

Sarmiento turns to a consideration of his choice of the epistolary genre[7] as a way of marking out a space of authority for himself:

> Si hubiera descrito todo cuanto he visto como el Conde del Maule, habria repetido un trabajo hecho ya por mas idónea i entendida pluma; si hubiese intentado escribir *impresiones de viaje*, la mia se me habria escapado de las manos, negandose a tarea tan desproporcionada. He escrito, pues, *lo que he escrito*, porque no sabria cómo clasificarlo de otro modo, obedeciendo a instintos i a impulsos que vienen de adentro, i que a veces la razon misma no es parte a refrenar. Algunos fragmentos de estas cartas que la prensa de Montevideo, Francia, España o Chile han publicado, dan cumplida muestra de aquella falta de plan que no quiero prejuzgar; si bien me permitiré hacer indicaciones que no serán por demas, para escusar su irregularidad. Desde luego las cartas son de suyo jénero literario tan dúctil i elástico, que se presta a todas las formas i admite todos los asuntos. No le está prohibido lo

> pasado, por la asociacion natural de las ideas, que a la vista de un hecho o de un objeto despiertan reminiscencias i sujieren aplicacion; sin que siente mal aventurarse mas allá de lo material i visible, pudiendo con propiedad seguir deducciones que vienen de suyo a ofrecerse al espíritu. Gústase entónces de pensar, a la par que se siente, i de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje. (4–5, Sarmiento's emphasis)

Sarmiento hopes to avoid repeating "un trabajo hecho ya por mas idónea i entendida pluma." He at first identifies his work not as a group of letters, but as "*lo que he escrito.*" Sarmiento not only asserts a personal style, but, interestingly, bases his choice of form, his authority, on a double gesture of ignorance and uniqueness: "no sabria cómo clasificarlo de otro modo." Sarmiento thus attempts to escape through invention the constraining force of canonical classifications, even as he likewise bases the authority of his choice of genre on his canonical competence. Sarmiento offers a sophisticated double awareness that in the history of epistolary exchange the letter is flexible in both content and form. In this fashion, Sarmiento juxtaposes ignorance and invention against canonical knowledge and imitation, doubly founding his authority as he negotiates the canonical history and context of epistolary narratives with his own desire for ingenuity and originality.

As many critics have noted, in his debates with Andrés Bello and the Generation of '37 during his exile in Chile Sarmiento exhorts people to mine the uniqueness of Latin American Spanish and to expose themselves to foreign literatures in order to write in such a way as to foment the expression of modern ideas and to distance themselves from the metropolis, the heritage of Spanish colonialism.[8] Sarmiento ties nation formation with literary formation. Sarmiento will take it one step further when he writes about the way his contested ideals of nation and republic constantly run up against an experience of translation that mediates the epistolary dualities informing his narrative. Certainly, Sarmiento's actual experience of the conflicted nature of identity, communication and translation during his travels in the U.S. belie any facile taming of linguistic difference as evidence of or in the service of a unified republic. Indeed, his very inside/outside status as a traveler —

distanced from and, yet, traversing this national space — brings to light a whole host of fraught linguistic moments that both complicate his self-knowledge and question any simple equation of nation and language in the United States. Sarmiento must navigate foreign territories — national, linguistic and literary.

Sarmiento speaks of the exponential growth of Buffalo, likening it to the promised land, comparing the juxtaposition of different languages among immigrants to a Babelic confusion, one which the nation, the republic, might conquer or subdue under the unity of one tongue:

> Un camino de hierro, que desde Albany atraviesa sin pretension alguna cinco grados de lonjitud, derrama en sus calles todos los dias, una avenida de hombres, que desde Europa i remontando el Hudson, vienen a escojerse, entre los bosques intermediarios, algun pedazo de tierra donde fijar una nueva familia, como aquellas razas de Sem i de Jafet, que partian desde la Babel antigua a repartirse entre sí la tierra despoblada. Igual confusion de lenguas entre los que llegan, si bien la tierra les imprime la suya a poco andar, i como el agua frotando las superficies angulosas de diversas piedras conforma los guijarros cual si fueran una familia de hermanos, así reuniéndose, mezclándose entre sí estas avenidas de fragmentos de sociedades antiguas, se forma la nueva, la mas jóven i osada república del mundo. (295–96)

There is a striking interweaving of the "camino de hierro," "calles," and "avenida de hombres" — suggesting that the people themselves become byways for expansion — engaging a perennial theme of Sarmiento that geography is destiny. It is important to note that although Sarmiento's vision of the U.S. population moving West is heterogeneous linguistically it is decidedly homogeneous in origin — that is European; he entirely erases the American Indian presence in figuring the West as "tierra despoblada."[9] Nevertheless, Sarmiento casts the land as protagonist in taming the confusion of tongues; it is the land that imposes a unified language upon the new inhabitants: "la tierra les imprime la suya a poco andar." Sarmiento's phrasing not only asserts the relative brevity of this process, but also implies that

the movement across the land plays a key role. Sarmiento's pairing of language and nation is one of the cornerstones of his philosophy about independence, nationhood and republic, but one which, as will become increasingly clear, is put into question in light of his travel experience of translation.

Sarmiento does not rest with a national tongue rising from, naturalized by, the land itself, but asserts that human technological advancement, specifically new modes of communication, plays a comparable role in unification:

> La libertad emigrada al norte da al hombre que llega alas para volar; ruedan torrentes humanos por entre las selvas primitivas, i la palabra pasa muda por sobre sus cabezas en hilos de hierro, para ir a activar a lo léjos aquella invasion del hombre sobre el suelo que le estaba reservado; del espíritu envejecido i esperto sobre la material inculta aun, i esperando desde abinicio, que se la dé forma. Franklin, como Ud. sabe, fué el primero que tomó en sus manos el terrible rayo, i lo esplicó al mundo asombrado. Partiendo del descubrimiento de Franklin (hablo en el sentido práctico del parrarayos, con que él dotó a la humanidad), Volta, Oersted, Alexander, Ampere, Arago, habian escrito i tentado mucho sobre la telegrafía eléctrica, cuando Morse, norte-americano, hizo sus ensayos mediante los 30,000 pesos que el congreso de los Estados-Unidos dió para costearlos. ¿No es singular que haya cabido a los Estados Unidos la Gloria de haber inventado el pararayos i el eter sulfúrico para ahorrar dos grandes males a la humanidad, e impreso a los movimientos del hombre rapideces planetarias, con la aplicacion del vapor hecha por Fulton, i en la telegrafía eléctrica por Morse? [...] En los Estados-Unidos habia en los momentos de mi salida: de Nueva-York un círculo que liga en Washington, Baltimore, filadelfia, i vuelve a Nueva York, 455 millas; otro anillo que liga a Nueva-York, New-Haven, Hasford, Springfield, Boston, i vuelve a Nueva-York, 452 millas. Una línea a Albany que parte desde el mismo centro, 150, i de allí estiende un brazo a Buffalo, 250 millas. Otra a Rochester, 252; otra a Monreal, 205. La dilijencia que

> lleva diariamente la correspondencia por toda la Union recorre 142, 295 millas. (296)

Sarmiento's admiration for great men of science, casting his beloved Franklin as a Zeus figure, emphasizes that the ideal human purpose in populating the wilderness is intimately linked with science for Sarmiento, his vision connecting the two forms of "progress."[10] Sarmiento acknowledges the place of culture, here a culture of science and progress, demonstrating the way that people also impose their will upon the land, not only the land upon the people (something we might also see in Sarmiento's famous portrait of the four types of gauchos in *Facundo*). Sarmiento's choice of the word "hilos" to describe the wires carrying messages into the wilderness is rhetorically charged. The "hilos" also appear at a key moment of Sarmiento's prologue in a self-conscious reflection upon his choice of genre and expression in letters as a negotiation between technology and literature, between center and periphery (4). Few can read the word "hilo" without conjuring up the trope of the thread of a story, the weaving of a narrative, any in a whole host of classical to modern examples of textuality from Ariadne to the present. In the prologue, Sarmiento subtly hints at the relationship between technology and techne, of production and writing, placing the monotony of the thread of civilized travel narrative in the context of mechanical reproduction. Thus, by choosing the word "hilos" to describe his idealized vision of the telegraphic wires reaching across the wilderness, he is at least partially placing technology in a textual — even literary travel — economy, weaving the threads into his foundational fiction.

At this point, another wrinkle appears in the historical context of Sarmiento's letter writing. He writes in a time of transition between communication mediums: letters and telegrams. He finds himself at a crossroads between modes, a period of historical overlap.[11] Sarmiento self-consciously utilizes knowledge of this transitional space in his account of his attempt to send a telegraph to craft a literary exploration of the interstitial space between epistolary and telegraphic practices. He not only explores the way that technologies of writing confront, aid and extend one another in a telling fashion, juxtaposing and relating the network of mail and telegraph wires with national progress, but also, by extension, fashions his own literary missive in the context of technological transition and nation formation.[12]

Sarmiento values communication highly, adding mail and telegraphs to the railroad. In his last message to the Argentine National Congress at the end of his presidency, Sarmiento chronicles the improvements and progress he achieved during his tenure, echoing in style and content his comments about the U.S. He says, in part:

> En ferrocarriles, líneas telegráficas y caminos carriles, nuestro país marcha á la vanguardia de esta parte de América. [...]
>
> El correo condujo en 1868 cuatro millones de impresos ó manuscritos, mientras que en 1873 ha trasportado "siete millones setecientos ochenta y siete mil cuatrocientos treinta" por la distancia de "ochenta y un mil leguas recorridas". La estafeta ambulante ha puesto en movimiento un millón de cartas.
>
> En 1870 se enviaron seis mil cuatro cientos, cuarenta telegramas por líneas que recorrían 129 millas; en 1873, "ciento setenta mil setenta y nueve" por 2618 millas que funcionan hoy. (Mabragaña 364)

Sarmiento, in the rhetorical repetition, maintains an ideal link between his representation of communication advances in Argentina and his utopian vision of U.S. civilization. Yet, the technological and bureaucratic apparatus is ordered within the paradoxes and intersections of distinct historical, rhetorical and geographical discourses. Sarmiento's figuration of the link between Yankee ingenuity, technological advances, and nation building in the U.S. as a model for Argentina becomes remodeled in the repetition.[13] Technology is figured differently in the Argentine national imaginary. Communication technology in Argentina is not self-generated and, thus, not ideally self-perpetuating of the nation in the way that Sarmiento envisions it to be in the U.S context.[14]

In the context of Sarmiento's rhetorically complicated vision of civilization and barbarism, he very clearly ties the telegraph and mail with overcoming barbarism in the U.S.:

> La posta diaria es la que mas sensiblemente obra. La posta sonará a las puertas de cada aldea lejana i depositará en ella, en algun papel público, un tópico de conversacion, i

> una noticia de las novedades de la Union. Usted concibe que es imposible barbarizarse donde la posta, como una gotera diaria, está disolviendo toda indiferencia nacida del aislamiento. No olvide que esta posta recorre 134,000 millas, i que en partes tiene por ausiliar el telégrafo. (344)

This excerpt sets forth the amazing assertion by Sarmiento that where there is mail or telegraphic cables, there is civilization; they combat barbarism. Here he bases civilization not in technology, but in the utopian vision of communication overcoming isolation. Certainly, the epistolary form of Sarmiento's *Viajes* cannot be divorced from this national context. In his 1873 "Mensaje" he explicitly states this connection: "El telégrafo es una forma de la correspondencia epistolar cuya trasmisión es función nacional" (Mabragaña 351). As discussed earlier, the paradoxical connection between letters and the building of a civilized nation informs the very structure of Sarmiento's travelogue, charging it with the task of representing a nation-building communication that, as we will see in his mad chase to catch up with his travel companion, is haunted by disruption, fraught with image, imaginary and imagination, and burdened with the task of translation.

Sarmiento´s rudimentary English often made traveling difficult. We might think of the famous dispute over a bunk where rather than hiding in shame at not understanding that he was the object of ridicule he places himself in plain view and speaks out in French, translated into Spanish in his text:

> Si hai entre vosotros alguno que entienda español o frances, hágame la gracia de manifestarse, porque necesito esplicarme, dar i pedir inmediatamente una satisfaccion! Un profundo silencio se habia hecho en el intertanto. Los que no sabian el frances en que hablaba, para no dar materia nueva al ridículo con mi mal inglés, se miraban unos a otros, miéntras que allá en el fondo oí quedo repetir mis palabras traducidas al inglés. (394)

Sarmiento turns to French for the authority he lacks in his poor English and his marginalized Spanish.[15] Sarmiento distinguishes himself through an assertion of difference that depends upon an act of translation, someone rendering his declaration of difference in English. It

is then that the yankee, "bueno de corazon," manifests himself, at the point where the language gap is, at least partially, bridged (394).

Toward the end of his travels, Sarmiento begins to have money difficulties and experiences one of the more anxious times in his trips. After spending an extra day in Washington, he loses his travel companion, Arcos, who is also carrying Sarmiento's funds. He then begins a frantic chase to catch up. In the process, Sarmiento engages in the problematics of translation, technology, missives, identity and communication. To begin with, upon finding himself in Chamberburg with no sign of Arcos, Sarmiento experiences the way that language might mask national identity:

> despues de recorrer las posadas con inquietud creciente, nadie supo darme noticia de la persona por quien preguntaba, tanto mas cuanto que hablando Arcos el inglés con una rara perfeccion, i gangoseándolo por travesura cuando se dirijia a norte-americanos, nadie, ni los mismos que habian hablado con él, me daba noticia del jóven español por quien yo preguntaba en un inglés que hacia estremecer las fibras a los pobres yankees. (414)

The expectation of a correspondence between language and nationality keeps even "los mismos que habian hablado con él" from identifying Arcos. Arcos' performance of the yankee, the way he passes in America, renders him unrecognizable as the "jóven español" even to those who spoke with him. Of course, this is contrasted with the way that Sarmiento's own English marks him as foreign.

Sarmiento's communication woes continue as he spins a tale that represents the negotiation of identity in terms of missives and translation. He persists in his attempts to catch up with Arcos:

> Al fin me sujirieron escribir a Arcos por el telégrafo eléctrico, lo que hice en cuarenta palabras o valor de cuatro reales, i en los términos mas sentidos. No obstante aquel laconismo telegráfico, "no sea Ud. animal"...era la introduccion de mi misiva, i le contaba lo que por su indiscrecion me sucedia. — ¿Dónde está el sujeto a quien se dirije? — En el *United States Hotel*, contesté yo, dudando ahora si en Pittsburg habria un hotel de aquel

> nombre; i para no darme un nuevo chasco, indiqué que se la buscase en todos los hoteles mas aparentes de la ciudad.
>
> Tardaba la respuesta a mi impaciencia i a mi miedo de no dar con aquel calavera, i no despegaba los ojos de la maquinita que con golpecillos redoblados indicaba a cada momento el paso de misivas a otros puntos, i que no se anotaban allí, por no venir precedidas de la palabra Chamberburg i la señal preventiva i convencional para llamar la atencion del oficinista. Voi a preguntar, me dijo; i tocando a su vez su aparato, se sucedieron los golpecillos, con cuya mayor o menor duracion trazaba el punzon magnetizado mismo aquellos caractéres que consisten en puntos i líneas, obrados por la presion en la superficie blanca del papel. Concluida la operacion, tomó la tira de papel i leyó: "No se le encuentra en ninguna parte. Se ha mandado de nuevo a buscarlo." — Dos horas despues nueva interrogacion, nuevo martirio de aguardar un sí o un nó de que dependia el sosiego o la desesperacion, i nuevo i definitivo... no hai tal individuo...! (415–16)

To begin with, Sarmiento, in characteristic fashion, bucks against the telegraph's demand for condensation, finding space to reprimand his travel companion. Indeed, this telegraph seems not to act as it ought. Instead of instantaneous communication and relief for Sarmiento's troubled soul, he sits in angst for hours, eyes glued to the "maquinita," trying to decipher the dots and dashes. Sarmiento's powers as a reader, as a translator, reach their limit. This little demiurge which represents for Sarmiento the progress of the republic, communication as connection, fails to establish contact with his companion and, thus, continues the theme of absence inherent in the trail of notes announcing that his companion has gone on without him. Indeed, the telegraph utterly fails to find Arcos, even places his very existence in doubt — "no hai tal individuo...!" The message that is meant to join men under a positivistic and providential design — "la palabra [que] pasa muda sobre sus cabezas en hilos de hierro" (296) — short-circuits here, withholding not only communication, but also Sarmiento's "sosiego."

To further tie-up the tropological knot between geography, distance, communication and identity, the telegraph operator has been

sending for Arcos in Philadelphia, rather than Pittsburgh. In response, Sarmiento's rage flares up in a flood of Spanish:

> Quedé punto ménos que si me hubiese caido un rayo. Entónces, interesándose en mi suerte i haciendo conjeturas el hostelero, nombró a Filadelfia. ¡Cómo Filadelfia! le interrumpí yo; es en Pittsburg donde está Arcos i donde han debido buscarlo. — Acabaremos, me respondió; como es en Filadelfia donde se paga la dilijencia, el oficinista del telégrafo ha creido que es allí a donde Ud. recomienda que le tomen pasaje; *but no matter*, voi a correjir el error; i dirijiéndose a la puerta se detuvo, i señalando a la oficina me dijo: ya cerraron, hasta manana a las ocho...Las grandes pasiones del ánimo no pueden desahogarse sino en el idioma patrio, i aunque el inglés tiene un pasable *goddam* para casos especiales, preferí el español que es tan rotundo i sonoro para lanzar un ahullido de rabia. Los yankees están poco habituados a las manifestaciones de las pasiones meridionales, i el huésped, oyéndome maldecir con excitacion profunda en idioma estraño, me miró espantado; i haciéndome seña con la mano, como para que me detuviera un momento ántes de morderlos a todos o suicidarme, salió corriendo a la calle, en busca sin duda de algun alguacil para que me aprehendiese. ¡Esto solo me faltaba ya! i aquella idea me volvió repentinamente la compostura que en mi afliccion habia perdido por un momento. Minutos despues volvió a entrar acompañado de un sujeto que traia la pluma a la oreja i que con frialdad me preguntó en inglés primero, en frances en seguida, i luego alguna palabra en español, la causa de mi turbacion, de que lo habia instruido el posadero. (416, Sarmiento's emphasis)

It is key that the highest moment of indecipherability also becomes a moment of translation awareness. For the first time in this scene, Sarmiento introduces English phrases. In the context of his angst, Sarmiento manages to make the "*but no matter*" resonate with irony. Moreover, Sarmiento evidences sensitivity to the subtleties of translation when he points to the inadequacies of the English "*goddam*"

to express his emotions. Interestingly, he leaves unwritten what was actually said in Spanish, allowing us to approximate it with the recognition of the inadequacy of English. Sarmiento's realization that English imperfectly expresses his experience is not purely semantic; it prompts an identification between his passions, his language and his patria: "Las grandes pasiones del ánimo no pueden desahogarse sino in el idioma patrio." Moreover, his discourse locates and determines difference geographically: "Los yankees están poco habituados a las manifestaciones de las pasiones meridionales." Difference crystalizes around the figure of translation. The recognition that "*goddam*" is insufficient for Sarmiento signals part of the complex process of identity-formation that occurs by way of translation in this text.[16] Sarmiento re-constitutes his identity in a moment of translation. Importantly, against his own ideal descriptions to the contrary, Sarmiento's assertion of national identity occurs not in the context of communication, but in the threat of its disruption. When the epistolary, telegraphic economy breaks down, he compensates and mediates the dissolution — the disillusion — with translation. The process of identity formation by way of translation is a simultaneous process of consolidation and augmentation. Moreover, Sarmiento's identifications are vexed, in many ways as much cosmopolitan as Argentine; indeed, in his earlier reaction to Arcos' absence he feels more at home expressing himself in French. When he finally receives word by way of a note left with the post, he curses in French: "Al fin supe que habia dejado en la posta una esquela, en que me repetia lo de Harrisburg: 'Lo aguardo en Pittsburg.' ¡*Malheureux*! esclamé yo acongojado." (414–15, Sarmiento's emphasis). Given Sarmiento's linking of language with national identity, especially strong in the emotional outburst in Spanish, his exclamation in French splits that identity by charging it with a cosmopolitan context.

The angst-ridden situation is resolved by a translation figure, sporting a "pluma" behind his ear. The "pluma" implies a literary writing device and constrasts strikingly with Sarmiento's experience of technological missives. In Sarmiento's narrative, this interpreter comes to represent a community of learned men, a society of letters. In the end, he chivalrously pays Sarmiento's passage, offering Sarmiento an angelic salvation: "En la primera noche se me apareció mi ánjel custodio, cargado de libros; traíame un tomo de Quevedo, otro del Tasso en italiano i uno o dos mamotretos en frances para que

me distrajese. Consagróme algunos momentos hablando alternativamente en español i en frances; díjome que conocia el latin i el griego, inquirióse sobre algunos detalles de mi viaje i me deseó buena noche al retirarse" (417). This American polyglot brings knowledge and civility to Sarmiento's world. They communicate via a *lingua franca* to form an idealized, cosmopolitan bond based on books, courtesy and culture. To resolve the less than ideal reality of communication by letter, by telegraph, Sarmiento introduces a translation figure who mediates the epistolary dualities of presence and absence. Sarmiento's angel acts as interpreter, translating between Sarmiento and English speaking Americans. Additionally, he appeals to Sarmiento on the basis of an international literary community, sharing books from his library. He tucks Quevedo in among the French and Italian literature. In this way, Sarmiento reiterates and mitigates his stance that Latin Americans must mine the uniqueness of Latin American Spanish and expose themselves to foreign literatures in order to write in such a way as to foment the expression of modern ideas and to distance themselves from the metropolis, the heritage of Spanish colonialism. Indeed, Sarmiento's illusions might be seen as bookish illusions. He attempts to repopulate his imagination by the literary production of an epistolary narrative, a letter sent out to a community of men who, like Sarmiento, might also be translators, interpreters. In the context of the canon, Sarmiento's form is far from innocent. As a letter, it harbors the possibility that it might not arrive. It at once unmasks and props up the ideological underpinnings of canonical practices, even as it proposes translation as a mode that might mediate the availability of culture, knowledge, and power — especially literature and literary authority — in the center and in the periphery. Sarmiento initiates an epistolary exchange with a society of letters and proposes that translation might allow for a dialogue which in its very form — epistolary, translation — might interrogate the distance between ideal and reality, presence and absence, nation and world, imagining or imaging a face and a voice for Sarmiento by way of his literary missives.

## Notes

1. In terms of contemporary debates about western canonical travel literature, "western," "canonical," and "literature" are all contested terms, unstable over time, and informed by hegemonic and hierarchical valuations; moreover, in light of "travel" they evidence a unique multivalence in relation to the emerging and changing landscape of travel, traveler and writing about travel. Sarmiento's self-conscious analysis of his relation to travel literature evidences the way that he reads, transforms and translates the canon as a result of his perspective as an Argentine exiled to Chile, and in light of his travels to Europe, Africa and the United States. Furthermore, Sylvia Molloy's observation that "the canon, by the mere fact that one is reading it from Spanish America, translated into a Spanish American context, is no longer the same" (22) complicates our notion of the way questions of the canon relate to Sarmiento, even as the awareness of this difference, for Sarmiento, does not escape his ordering tropes of civilized and barbarian, progressive and backward. Furthermore, William J. Kennedy notes in his consideration of Kant in "Interest in the Canon: Kant in the Context of Longinus and Adorno" that translation presupposes not only the anteriority of a foreign canon but also its alien difference that requires the later writer to act out and work through its strangeness" (55). This has a profound effect on a writer's rhetorical identity, at once consolidating it in relation to what is foreign and augmenting it by the incorporation of the historical, cultural and linguistic specificities of a foreign canon.

2. My argument builds on Richard Morse's observation in *Prospero's Mirror* that Sarmiento's "journey led him to clarify earlier confusions and to shift the civilization-barbarism antinomy to political foundations now more keenly perceived or deeply sensed. [ . . .] Civilization he now defined as a political culture based on the egalitarian principle and a protean capacity for private association" (115–119).

3. In *Epistolary Practices*, William Decker notes the "letter's capacity to assimilate other genres (poem, essay, travel narrative, confession), and [...] the letter's own susceptibility to assimilation (verse epistle, epistolary novel, travelogue, polemic)" (10).

4. William H. Katra writes: "Es probable que desde el principio de su largo viaje, Sarmiento tuviera la intención de publicar sus impresiones en forma de libro. Novedosa fue la decisión de escribir sus comentarios en forma de cartas dirigidas a sus amigos en Chile y Montevideo. La forma epistolar era un artificio útil; cumplía con el propósito literario de ofrecer

al autor un medio conveniente de expresar libremente sus ideas. Durante los dos años y tres meses de ausencia, mandaba copias de estas cartas a sus amigos en Chile, quienes las publicaban en los periódicos locales. La carta correspondiente a su visita a los Estados Unidos identifica a Valentín Alsina como su destinatario, una carta que con toda probabilidad Sarmiento la habría despachado desde Panamá o quizás al llegar cerca del destino final, Santiago de Chile. A los dos años de volver a Chile, publicó la primera entrega de todas estas cartas bajo el título *Viajes por Europa, África y América* (1849), completadas en 1851." (854)

5. For only one such example, one might think of the way that Fanny Trollope creates a space for enunciation in the preface to *Domestic Manners of the Americans*.

6. In "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades," Adriana Rodríguez Pérsico sees this characteristic of Sarmiento's vision in terms of the *flâneur*. I would argue that although the traveler might have characteristics in common with the *flâneur*, they are culturally and historically distinct phenomena. We might think, for example, about the way that the *flâneur* is spatially determined by the city, whereas the traveller's relation to space is defined much more broadly, engaging a different economy of home and foreign.

7. Although many scholars at least give passing reference to the epistolary form of *Viajes*, there exist two studies which specifically target the question of genre in relation to Sarmiento's *Viajes*. Ana Maria Barrenechea in "La epístola y su naturaleza genérica" undertakes an historical and theoretical exploration of the epistolary form as a genre, illustrating her stances with Sarmiento's letters, both personal and those found in *Viajes*. Barrenechea admits that her analysis of *Viajes* is cursory: "No continuaré con el estudio pormenorizado de la forma epistolar en los *Viajes* [. . .] pues esto merece un artículo aparte por su importancia y la extensión que demanda" (62). See also Elena M. Rojas' "Texto, texturas y formas" for a rigorous linguistic analysis of the macro and micro structures of Sarmiento's narrative. She thoroughly catalogues the epistolary markers.

8. See Rojas Mayer, "Los *Viajes* de Sarmiento: Su interés por la cultura europea a través de la lengua," 381; Fernández Bravo, 143; Kristal, "Dialogues and Polemics: Sarmiento, Lastarria and Bello", 66; Kristal, "La herencia española y la americanidad: Bello Sarmiento y Lastarria; Sierra, Hostos, González Prada y Varona".

9. See Shumway for an analysis of the role of race in Sarmiento's, and other prominent Argentine intellectuals', nationalistic rhetoric. See also

Kristal, "The Degree Zero of Spanish American Cultural History and The Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts," and "Captive in the Wilderness: An Argentine Adaptation of an Anglo-Saxon Image."

10. I do not agree that the telegraphic missive might be seen as a metaphor for Sarmiento's writing in quite the literal way that David Viñas suggests in detailing Sarmiento's admiration for Morse: "Morse is tied specifically to the writing style of Sarmiento. Particularly if we consider three fundamental aspects: velocity, economy and penetration. Sarmiento is tantalized by the mighty seduction of these long and frenetic sheets of perforated paper, the product of Morse's telegraph" (214–215). Instead, from my point of view, Sarmiento uses the metaphoric connections of modernity, progress and nationhood to weave meaning between his descriptions and utilizations of various modes and technologies of writing. As we will see later, these "few dots on a sheet of paper" become for Sarmiento a problem of translation (Viñas 214).

11. Although in *Epistolary Practices* William Merrill Decker is speaking about the historical and literary practices of letter writing in the U.S. in the 19th century, his insights about the effect of this transitional space gesture toward the complex context of Sarmiento's narrative: "Except where beginnings and endings are heralded by abrupt and cataclysmic change, eras of human experience resist confinement to neat chronological boundaries. Especially when we define a period by the prevalence of specific practices, the determination of the point at which one era ends and another begins is complicated by the fact that the continuation of old ways may long overlap with the inception and establishment of new. [. . .] Given the lengthy coexistence of different orders of communications technology, the overlap of eras certainly characterizes the history and periodizing of letter writing." (229–230).

12. Sarmiento actualizes this stance as President of Argentina and several times makes the link between the expansion of telegraphic communication and the expansion of civilization in service of the nation explicit in his "Mensaje al abrir las sesiones del Congreso Argentino." See, for example, his statement in 1871:

> El uso del telégrafo se ha introducido tan pronto en nuestros hábitos y su ejercicio diario ha llegado á ser de tal importancia, que la dotación actual de telegrafistas es insuficiente, siendo de toda necesidad triplicar en muchas de sus líneas los hilos conductores, á fin de que no se paralice ó sufra demora la correspondencia.

> Esta celeridad de las comunicaciones está ejerciendo ya una grande influencia civilizadora, moral y política en los pueblos. Sirve los intereses del comercio y desenvuelve al mismo tiempo sentimientos de fraternidad. (Mabragaña 337–338)

13. Nicolas Shumway in *The Invention of Argentina* details the way that Sarmiento, and fellow Argentine intellectuals, intended to cure the self-diagnosed malady of Argentina's technological backwardness by imitation and importation: "their mission was less one of creation than of re-creation" (156).

14. Nicolas Shumway points to a parallel phenomenon within the context of foreign investment: "To combat the barbarism of distance, they brought in foreign, mostly British, investors and engineers to criss-cross the country with telegraph lines" (Shumway 165).

15. Esther Allen, in "The Paradoxes of Admiration: Sarmiento, Tocqueville, and the United States," emphasizes difference in this scene: "His solution to the crowd's mockery is to underscore his difference from them in the most dramatic possible way. However, he could have established that he was a foreigner simply by speaking French: his insistence in showing the crowd his face, "perfectly illuminated" by the light of the lamp, suggests that he wants them to perceive something more fundamental. In this land of faceless collectivities where all men are *el yanqui*, he is an individual: he is a man with a face." (71)

16. George Steiner thoeorizes this process in *After Babel*:

> The frontiers between languages are 'alive'; they are a dynamic constant which defines either side in relation to the other but no less to itself. This is the enormously complex topology which lies behind the old tag that knowledge of a second language will help clarify or deepen mastery of one's own. To experience difference, to feel the characteristic resistance and 'materiality' of that which differs, is to re-experience identity. One's own space is mapped by what lies outside; it derives coherence, tactile configuration, from the pressure of the external. 'Otherness', particularly when it has the wealth and penetration of language, compels 'presentness' to stand clear. (381)

## Works Cited

Allen, Esther. "The Paradoxes of Admiration: Sarmiento, Tocqueville, and the United States." *Annals of Scholarship* 11.1–2: 61–81.

Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.

Barrenechea, Ana María. "La epístola y su naturaleza genérica." *Dispositio* 15.39 (1990): 51–6.

Decker, William Merrill. *Epistolary Practices: Letter Writing in America before Telecommunications*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1998.

Fernández Bravo, Álvaro. "La frontera portátil: Nación y temporalidad en Lastarria y Sarmiento." *Revista Iberoamericana* 63.178–179 (1997): 141–47.

Katra, William H. "Sarmiento en los Estados Unidos." *Viajes por Europa, África, y América 1845–1847 y diario de gastos*. By Domingo Faustino Sarmiento. Ed. Javier Fernández. París: Colección Archivos, 1993.

Kennedy, William J. "Interest in the Canon: Kant in the Context of Longinus and Adorno." Ed. Brenda Deen Schildgen. *The Rhetoric Canon*. Detroit: Wayne State UP, 1997.

Kristal, Efraín. "Captive in the Wilderness: An Argentine Adaptation of an Anglo-Saxon Image." *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformations*. Ed. Armin Paul Frank and Helga Ebmann. Göttingen: Wallstein, 1999.

———. "The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts." *Poetics Today* 15.4 (Winter 1994): 587–603.

———. "Dialogues and Polemics: Sarmiento, Lastarria and Bello." *Sarmiento and his Argentina*. Ed. Joseph T. Criscenti. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1993.

———. "La herencia española y la americanidad: Bello, Sarmiento and Lastarria; Sierra, Hostos, González Prada y Varona." Unpublished ms.

Mabragaña, H., ed. *Los Mensajes: Historia del desenvolvimiento de la nación argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes, 1810–1910*. Tomo III. Buenos Aires: La Comisión Nacional del Centenario, 1910.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Morse, Richard M. *Prospero's Mirror: A Study in New World Dialectic.* Unpublished ms.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades." *Dispositio* 18.42–3 (1992): 285–304.

Rojas Mayer, Elena. "Los *Viajes* de Sarmiento: Su interés por la cultura europea a través de la lengua." *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 58.229–230: 376–94.

———. "Texto, texturas y formas." *Viajes por Europa, África, y América 1845–1847 y diario de gastos.* Ed. Javier Fernández. París: Colección Archivos, 1993.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África, y América 1845–1847 y diario de gastos.* Ed. Javier Fernández. París: Colección Archivos, 1993.

Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina.* Berkeley: U of California P, 1991.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation.* 3rd ed. Oxford: Oxford UP, 1998.

Trollope. Fanny. *Domestic Manners of the Americans.* Ed. Pamela Nevelle-Sington. London: Penguin Books, 1997.

Viñas, David. "Sarmiento: Madness or Accumulation." *Sarmiento: Author of a Nation.* Ed. Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, and Francine Masiello. Berkeley: U of California P, 1994.

# Beach, Modernity, and Colonial Encounters in Santander and Castro Urdiales in Amós de Escalante and José María de Pereda, 1864–1877

*Eugenia Afinoguénova*
*Marquette University*

> Veamos la ciudad. Es un conjunto
> De hoteles nuevos y de casas viejas;
> Éstas arriba, aquéllos en el muelle,
> Limpios aquéllos y podridas éstas.
>
> Sinesio Delgado, "Santander", 1887[1]

In 1871, Amós de Escalante fancied human history representing itself on a narrow strip of land surrounding the town of Castro Urdiales in Northern Spain. The village of Urdiales reminded the writer of the quiet dawn of humanity, when nature nourished humankind, still uncorrupted by progress and wealth. The town (Castro), built next to the village, seamed to bear testimony to bloody ages of warriors, whose need to defend their wealth had thrown humanity into inequality and violence. Against the background of the village and the town, the beach appeared as the mark of the new civilization, capable of synthesizing the contradictions of pre-modern ages. The beach, Escalante writes, is a modifying force, a "new industry" which absorbs the age-old conflicts by means of "enchantment":

> Tres edades humanas están allí representadas en el cantil de la costa, dentro de una distancia de media legua: Urdiales, la aldea primera, agrícola y pescadora, alimentada por la mar y el campo, tranquila, pobre y estacionaria; Castro, la villa, la sociedad armada, armada por necesidad para defender lo adquirido, nutriendo su

> fuerza de la más pura sustancia de la aldea, y por la posesión de la fuerza conducida al abuso de ella, a su castigo, el recelo constante de los más fuertes, y el constante desvío de los más débiles; y en fin, la playa, la empresa de ayer, la industria nueva, que por encanto establece, mejora, modifica y crea; que a su vez mina la fortaleza, echa por tierra sus muros, y llama a sí y absorbe y emplea en provecho propio los elementos vitales que a duras penas existían dentro del angosto recinto de piedra. (*Costas y montañas*, 20)

Escalante's landscape, where history unfolds and reveals itself in nature represented from a highly positioned vantage point, can be easily classified as the predecessor of the *fin de siècle* images of space and time combined.[2] More importantly, the author's choice of words, blending the history of humanity into the ages of human body, suggests that not only the distinction of space and time, but also the separation of the macrocosm and the microcosm are questioned in his landscape. In Escalante's "tres edades humanas," simultaneously referring to the "ages" of history and to the microcosmic ages of childhood, youth, and old age, time is allegorically individualized and charged with eschatological overtones.[3] Within this complex set of references, the realm of the beach is selected as the privileged scenario of a new age of the human kind and the human body.

In the description, Escalante did not separate the touristic development of the seaside from the industrial exploitation of the sea itself. When referring to the "playa, la empresa de ayer, la industria nueva," the Cantabrian author intermittently implies the sea bathing installations of the Brazomar beach and the whale — and fish — canning factories built in the port.[4] In the northern seacoast of Spain, both industries arrived approximately at the same time — the mid-19th century — and determined the area's modern face.[5] As we shall see, sea bathing and industrial development appear hand-in-hand in a number of texts about Cantabria written in the second half of the 19th century. I propose to read them as narratives about the ways in which industrial development transformed the Spanish countryside, produced new forms of human exploitation of nature, brought unseen human figures and machines into familiar landscapes, and remapped traditional habitats. I will analyze in detail the relations

*Boceto original de* Conservas González-Arizmendi, S. L., *empresa de Castro Urdiales existente en 1963, población donde escabechado y conserva son actividades florecientes desde el siglo XIX. Metalgrafía* Ramiro P. del Río *(Luarca y Bilbao).*

Fig. 1. The Castle of Castro Urdiales, the beach, and an old-fashioned fishing boat on a fish can. (Reproduced in Homobono, 66)

between sea bathing and modernity in Escalante's 1871 *Costas y montañas. Diario de un caminante* and José María de Pereda's *Escenas montañesas* (1864), *Tipos y paisajes* (1871), and *Tipos trashumantes* (1877). In these and similar writings about the beach, which I will term "beach narratives," the beaches equipped for sea bathing in the second half of the 19th century will appear to be highly encoded cultural scenarios in which Spanish modernity claimed its dominance over the Spanish rural and coastal periphery. In order to

understand these narratives, one shall first consider what it meant, for a 19th-century regional author, to see hotels, bath pavilions, bathing machines, and summer tourists overtake familiar shores.

## 1. Colonial Encounters on the Beach

Within Spain's marginal modernity, the development of the beach and the narratives accompanying it are particularly interesting because they give voice to local authors from Spain's own margin: its rural coastline, its border in flux.[6] As we shall see, some of these authors experienced the modernization of their native lands as a reversed colonial conquest, which stirred old discussions about the role of the Empire, the ownership of lands, and the balance of civilization and barbarity in modern culture.

Fig. 2. Fisherwomen on a fish can from the 1920s (Reproduced in Homobono, 85)

Fig. 3. Old-fashioned fishermen's community on a fish can from the 1940s (Reproduced in Homobono, 100)

The local population experienced the development of seaside resorts as a sudden closure of the sea, now separated from the mainland by fences and walls. From the socio-economic perspective, the creation of the sea bathing facilities was accompanied by the processes of privatization of public property — the seashore — and by transformations of traditional class relations. Seasonal visitors arriving to spend the summer by the sea joined the local bourgeoisie, bringing new forms of exploitation and making local businesses increasingly dependent on the strangers.[7] Very little is known about the ways in which lower classes perceived the modernization of the beach areas; on the other hand, the response of the local bourgeoisie and aristocracy to the new

phenomenon of beach tourism found its expression in the *costumbrista* beach narratives written by the local upper class writers. Although some of these writers, like Pereda the factory owner, participated in the industrialization and distribution of lands, in their stories they focus on the negative transformations of the countryside and the troubles of a big city, brought to the seaside by the *forasteros*: the uncertainly of class hierarchies, moral laxity, and illnesses.[8] They also nostalgically evoke traditional seaside occupations, such as fishing and sailing, replaced by the rising tourist business.

The images of old-time beach communities blown off their habitats by the beach industry dominate Spanish beach narratives. Fishermen and their wives, sailors, contrabandists, and their seaside villages under threat of extinction inhabit Spanish stories set on the beach and Spanish beach paintings. Far from the Cantabrian region, on the island of Mallorca and in Valencia, fishermen and sailors, whose occupations and living spaces came under threat in the last decade of the 19th century, were preserved on Santiago Rusiñol's and Joaquín Sorolla's canvases[9] and on the pages of Vicente Blasco Ibáñez's Valencian stories.[10] In Santander, they found a sympathetic chronicler of their lives and habits in Pereda.[11]

The 'new industry' of the beach did not fail to render symbolic homage to the traditional civilization that it subdued. The pictures of old-fashioned fishermen and, most frequently, fisherwomen appeared on the cans of fish produced by the factories that made manual fishing labor useless.[12] The name of the first fully equipped Spanish beach, *El Sardinero* in Santander, reminded its visitors about the community and the business that it came to replace. The metaphors of a ship or a boat manifested themselves in the architectural design of the beach facilities,[13] while the bathers were often dressed as sailors and fishermen.[14] In reality, some sailors and *sardineros*, deprived of their jobs by the industrial transformation of their businesses, could return to the beach as *bañeros*. By doing so, they would stop being self-employed individuals depending only on nature and their own luck for maintenance, and would become the employees of the enterprises that privatized the seaside and cut access to the sea, which used to be their main source of income. The work of the *bañeros* required considerable physical strength and, at times, audacity, and could benefit much from the sea folk's familiarity with the water. Escalante describes the frightened bathers

assisted by a sailor: "sentados o en cuclillas estaban a mojo asidos a una maroma, o a las manos callosas del marinero que los asistía." However, as one of Pereda's characters visiting sea baths fearfully found out, the '*bañeros*' would require monetary compensation for the display of such seemingly natural qualities as physical strength and the readiness to save a drowning person:

> – Pero, ¿no están ustedes para sacar de tales apuros?
> – Cuando se nos manda.
> – ¿Y si no se lo mandan a ustedes?
> – Nos estamos, como ahora, paseando por el arenal...
> – [...]¡Canastos! Pues, ¿cómo hay ahora otros bañeros con aquellas mujeres?
> – Porque los han pedido y pagado ("Un aprensivo", II, 51)

In his portrayal of the beach environment in *Tipos y paisajes* and *Tipos trashumantes*, Pereda suggests that the Cantabrian beaches were colonized by new "savages" who came to replace indigenous low-class fishermen and sailors and who promoted their "barbarian" manners amidst the local population, also transformed into savages. Among the colonizers, Pereda names foreigners and visitors from Madrid. However, the most frequent and symptomatic figures of the beach colonizers are *indianos* and *indianas*, descendants of local families who made their fortunes in the colonies and came back to invest or spend money on the beach.[15] Pereda's texts suggest that the colonization of the beach brought back home the very set of problems which the Spanish Empire strived to resolve in its overseas possessions.[16] Among them were the need to defend the territories against the invaders coming from other European countries and the United States, the effort to build an orderly social structure, and the imperial struggle against immorality and illnesses in the colonies.

In "El espíritu moderno" (1864) from *Escenas Montañesas*, Pereda's narrator witnesses the invasion from Spain's colonial adversaries — France, Germany, England — in the native lands and the peculiar cultural mix that it produced. In this account, the invaders and the local *indígenas* are presented as equally savage agents of industrial development. Hence the yellow color covering all faces as its mark:

> Más adelante, caras barbudas con el sello francés más puro; otras medio ocultas por la boina vasca, y otras indígenas, pero todas veladas por el polvillo amarillento de la calamina [...] Hablábase en un grupo el vascuence, en otro el francés, aquí el alemán y alla el inglés [...]. (I, 260–1)

In "Las interesantísimas señoras" from *Tipos transhumantes* (1877), Pereda portrays a mysterious couple of young and well-dressed female visitors of a highland resort, who make the locals wonder about their nationality, language, civil and class status: "Como nadie las conoce en el pueblo, las conjeturas sobre procedencia, calidad y jerarquía, no cesan un punto" (II, 25). According to the narrator, there is no communication between the visitors and the local community. Spying, eavesdropping, and mythmaking mark this cultural encounter and make communication impossible. The 'invaders' use barbarisms (*aisé*), which the indigenous people try to interpret in order to understand the origin of the visitors. They wear exotic clothes, thus provoking uncertainty about their social status: "unos las creen elegantísimas, y otros charradas y amaneradas" (II, 25). Other stories make it evident that, in addition to breaking the linguistic and class unity of the seaside towns, the visitors bring to the seaside contagious diseases. Thus, in "El artista" (*Tipos transhumantes*) the author revisits the hygienic foundation of sea bathing from the point of view of the local community exposing itself to the illnesses transmitted by the summer visitors. The so-called *artista*, the protagonist of this story, has tuberculosis. As we find out from his monologue, his

Fig. 4. Female bathers dressed as sailors, *El Sardinero*, end of 19th century (The Zubieta Collection, reproduced in Gil de Arriba 1992, 59)

illness is both hereditary and contagious: this dull character, which, as he himself reveals, was a premature baby, is a son of an *indiano* who died from the same disease, having previously transmitted it to his wife. The hygienic dangers that such visitors suppose for the community come to the surface when one realizes that this sick character, who came to the beach looking for a cure, works as a barber in a local barbershop, where he can easily infect the clients.[17]

As far as the moral dangers of the beach culture are concerned, they become visible as soon as the bathers enter the picture. In the Spanish beach narratives, the discussion about the visual regime of Modernity complemented the colonial theme, producing the figure embodying the industrial renovation of the beach: the savagely undressed female bather.

## 2. Female Bathers Under Male Eyes

The possibility of undressing or being seen undressed on the beach blurred centuries-old divisions of the public and private spheres and challenged the boundaries of the high, middle, and lower class norms. In Pereda's and Escalante's accounts, encounters with the undressed bodies on the beach produced a profound confusion in the viewers, who realized that in the area of the sea baths the familiar rules of tabooing or displaying different parts of human body were no longer in place. While the shock and the scandal of uncovered human flesh contributed to the attraction of the beach *per se*, the effect was particularly dramatic on male viewers watching female bathers (Urbain 128–144).[18] For them, it was the female "savage" invader who embodied the colonial problematic of the beach better than anyone else.

Earlier we have seen Escalante's narrator welcome the transformation of the beach overlooking the landscape from above. As soon as the narrator made his way to the town and saw the bathers, his attitude became much more critical. The bathing women were the first to attract his attention. The sight instantly disturbed him, as he realized that he could no longer tell a noble dame from an ignoble seductress:

> Las diversas escalas del universo femenino veíanse representadas en los diversos grupos, cuyas breves faldas, rojas y azules, blancas y negras, esmaltaban con crudos toques la descolorida arena. Largos rizos que despeinaba

> el viento, pupilas encendidas en el sol meridional, damas de blasón y linaje, y aventureras sin otras armas que las de su hermosura, con éxito lastimoso esgrimidas, en provecho del diablo. (23)

Lack of clothing and common activity made it impossible for this male to distinguish between the "different scales of female universe," their suggestive beauty produced anxiety, and it did not take long for the devil to appear in this description.[19]

The perplexity of Escalante's narrator in the face of the sudden confusion of gender and class behavior on the beach is characteristic of male beach narratives in general. Cultural taboos on showing certain body parts for upper class women, the age-old symbolization of the female body, the traditional notions of upper (i.e. permissible) and lower (i.e. ostracized) body, even the precepts on hair styles, all seem dangerously mixed up in his image. Indeed, the "brief skirts" laid bare women's legs and thighs, which, unlike the neck and the shoulders, could never be seen in proper society. That is why the very sight of them made the narrator doubt about the lineage of the women he observed. In the meantime, the untamed hair — culturally related to a woman's unmarried status and thus to virginity — immediately made him suspect in the bathers a desire to seduce, either him or everyone else.[20]

Fig. 5. *The Bather and the* Bañera, artist unknown. (The Zubieta Collection, reproduced in Gil de Arriba 1992, 110). The bather is dressed in a marine costume.

In "Los baños del Sardinero a vista del castellano rancio. Fantasía higiénica" (1865),[21] Pereda describes a summer visitor from Castile deeply troubled

by the sight of women on the beach. This jovial character, whom we first see planning an erotic attack on his female companions in the carriage heading to the sea, left the beach frustrated and almost deprived of libidinous instincts after he observed the same female companions transformed by the bathing suits (456). Initially, Pereda's protagonist was uncertain about the effect that the sight produced on him. He felt attracted and appalled by the picture, could not stop meditating about the transformation of the female body on the beach, and eventually rationalized his impressions pointing out the arbitrary nature of dressing norms and prescriptions:

> Esas señoritas se guardarán muy bien de enseñar en la calle media pantorrilla, y aquí no se les da una higa por correr en pernetas por el arenal y recibir a sus amigos en camisa.[...] Está visto que en hombres y mujeres, todo, todo es hijo de la costumbre y de las circunstancias. (453)

Gradually, the sight of the beach made the character reconsider not only the conventions of gender behavior, but also the class nature of the moral norms. On the lower class Second beach he inquired how the seemingly uniform space by the sea could harbor moral norms and dressing codes so different from one another: "¿Cómo es que hay tanto rigor en el otro arenal y en éste tanta tolerancia?" (454). His local guide gave no plausible explanation. The truth was, however, that when the former no-man's lands of the beach became private property, it was up to the owners to decide the regulations of dress codes and beach behavior.[22]

Fig. 6. *Tha Coquette Bather.* (19th century caricature, reproduced in Gil de Arriba 1992, 111.)

The development of the beach facilities and the emerging beach cultures converted the narrow border between land and sea into a disputed territory on which the bourgeois values and distinctions were questioned, reassessed, and packaged anew for the rising consumer society. John K. Walton remarks:

> The rise of the seaside resort coincided with a growing concern within European elites to regulate manners and morals in the interests of the restrictive definition of civilization and a repressive version of religion. The use of the beach and shore for bathing, lounging, gazing, and promenading raised precisely these issues of morality [...] and civilization [...], in an intermediate setting between land and sea, culture and nature, mundane solidity and dangerous fluidity, in which property rights and legal jurisdiction were often in flux. (280)

Pereda's beach narratives demonstrate how, on the modernized Cantabrian beaches of the second half of the 19th century, traditional class distinctions, dress codes, and the norms of morality and hygiene were intertwined with the changes in land ownership and the dynamic of industrialization. As we have seen, the tourist development of the beach made the authors revisit Spanish colonial ideology and reconsider the transformations of the public and private spheres. I will now examine the metaphorical dimension of Pereda's insight about the rising beach culture and the processes that accompanied it.

## 3. Plunging into Colonial Hell: Beach Development and the Metaphors of Modernity

The protagonist of Pereda's "Los baños del Sardinero" summarized his impressions of the beach as the prophecy of the approaching Last Judgment. For this visitor, the thrilling experience of the beach, with its temptations, disillusionments, and display of flesh, was but a metaphor of the imminent display of all corporeal and mental impudicity in the face of God. Interestingly enough, this character only envisioned women being judged and condemned, thus inadvertently keeping for himself the privileged position of the observer or even the proper Judge.[23] His use of male-female references at this point is tellingly ambiguous:

> Lo que yo veo es que delante de la cara de Dios no valen trampas, y van a salir *muchas* a relucir el día del juicio, porque allí *todos* hemos de estar peor vestidos que los bañistas del Sardinero chico, por no decir tan desnudos como los del Sardinero grande. (I 455 italics mine)

In this context, it is not surprising that the female bathers are described as *infelices* (453) and "las condenadas de las hembras" (452) and compared to the female "disciplinantes de los que van en la procesión de mi pueblo el Viernes Santo" (453). The presence of a Church representative (supposedly a priest) among the bathers also suggests an interpretation of sea bathing as a religious ritual of sorts, while a steam boat entering the visitor's visual field, filling the scene with smoke, completes the picture of the Judgment and the future punishment (453).

Familiar colonial motives frame the representation of the beach as the scene of the Last Judgment and eventual Condemnation. Pereda's character experiences the beach as an environment promoting "savage" customs: "Pues mire Usted, en medio de todo, no deja de gustarme esa franqueza salvaje que reina aquí entre ambos sexos" (453). Two symmetrical reminders of the New World frame the statement. "¿Por dónde se ve a la América?" the visitor inquired as soon as he saw the sea (449). Although his guide did not answer, the visitor insisted and asked again after he saw the steamer: "¿Vendrá de América, eh?" (453). Apparently, the view of the beach made the Castilian visitor feel himself in the colonies, no

Fig. 7. *¿Por qué llaman esto El Sardinero?* (Private Collection, Santander. Repoduced in Alonso Laza, 61). The marine theme is present in both male and female bathing suits.

matter how hard his local companion tried to dissuade him and bring him back to reality.[24] Simultaneously attracted and shocked by the unheard-of nudity and savage behavior of upper class women, the abundant hair on male arms and legs, which made him remember the civilizing effect of shaving, and the glimpse of the private parts in a public place, the visitor could not find peace until he subconsciously fancied himself in the Americas, thus reenacting the colonial encounters on the far-away beaches of the New World.

The writer's eye distinguished the colonial theme in the very topography of Santander, the way the city revealed itself to the summer visitors on their road from the Plaza Nueva to the beach. In "Los baños de Santandero," the carriage transporting the visitors takes a tour of the varied dimensions of the Spanish colonial past, as Pereda the regionalist saw it.[25] Not only do the travelers encounter a half-finished church (an ambiguous witness of the local piety and religious proselytism); the coach takes them, via Moctezuma street, right to the symbol of the Castilian supremacy: the bullfighting arena. "¡Y qué fea es la condenada calle!" the Castilian visitor exclaims contemplating the marker of the glorious Conquest of the New World (448). Facing the bullfighter's ring, however, he becomes radiant:

> ¡Bien, canario! le confieso a usted que se me hincha la vanidad de castellano cuando veo entrar a los pueblos por esas reformas. Una plaza de toros no debe faltar nunca en ninguna población nuestra que se aprecie en algo. O somos españoles o no lo somos. (448)

While the interlocutor, who seems to have his doubts about the reformist message of the bullfighting arena and the Castilian supremacy in general, replies with a sour "Claro...y ¡viva la Pepa!," the carriage moves on and makes visible the mark of the new industrial colonization of the rural space between the town and the beach. In the midst of green meadows, gardens, and small houses, Pereda's travelers see the steam and the smoke coming from the pipes of a factory. We have just seen that in Pereda's stories, where there is smoke there is fire — namely, the infernal fire. On this occasion, however, the author plays the theme of Hell, otherwise ubiquitous in his early sketches about the industrial modernization, with self-reflective humor, as the steam factory turns out to produce nothing other than stearin, a raw material

for candles and soap, indispensable for the purification of both soul and body. What is even more interesting, however, is that by mentioning this factory Pereda himself steps out as not only the chronicler and the toughest critic, but also as the direct participant of the infernal industrial pollution. According to García Castañeda, the factory that the travelers see is *La Rosario*, the candle and soap factory which belonged to Pereda (I 448).

The metaphor of the beach development as a colonial Hell becomes even more complicated as soon as one realizes that, in the view of so much savagery, there is no one to remind one of civilization. After all, the Castilian invader, who speaks with a grotesque accent, constantly curses, declares a fetishistic predilection for fat women, and always tries to imitate Don Juan, is a savage of sorts, observed by a withdrawn narrator and portrayed with condescending and ironic overtones. When the narrator poses as a witness of the events or a protagonist, he also insists on interpreting the beach vacationing as the type of colonization in which both sides — the colonizers and the colonized — are or become "savages."

Thus, in "El espíritu moderno," quoted earlier, the local upper classes imitating the invaders are portrayed as modern members of the "clase indígena acomodada" (I, 261). In this story, the visual image of a modernized area is structured around the same metaphor of Hell which appeared on the beach to the Castilian visitor of El Sardinero. Here the Hell is industrialized land, filled with uncanny holes of landmines and subterranean passages. Once again, the steam from the factory pipes finalizes the metaphor, here made even stronger thanks to the presence of a calcination oven. At the end, the narrator collects and emphasizes all infernal metaphors in one piece of advice to the reader: "[H]uya de toda comarca en que haya un *paso de nivel*, un *túnel*, una fábrica de tejidos *al vapor* o un *horno de calcinación*. Por allí ha pasado el espíritu moderno y se ha llevado la paz y la poesía de los patriarcas" (I, 263, italics in the original).

Our understanding of the functionality of the metaphor of the colonial Hell would be incomplete until we inquire into the nature of the implied reader, whom the author wants to divert from the industrialized areas. Did Pereda write for his compatriots, warning them about their objective "savage" condition under the new order? Did he expect to stop the invaders? His invocation to the reader in "El espíritu moderno" makes it clear that the writer's interlocutor is a leisurely

traveler who has read Pareda's other stories from *Escenas Montañesas* and wishes to make a first-hand acquaintance with their prototypes:

> Es muy posible que algún lector de mi libro, al distraer sus ocios por las bellas praderas de la Montaña, quiera buscar en ellas los modelos de las escenas campestres que yo he pintado. [...] Pero es preciso que no tarde mucho en emprender la expedición. Al paso que hoy caminamos, dentro de pocos años la industria habrá invadido completamente estos pacíficos solares, y entonces ya no habrá tipos. (I, 263)

If the impulse of *Escenas Montañesas* consisted in creating a collective dialogue about the region in a way proper for the *costumbrista* writing, the modernization is described as the factor that made Pereda's labor necessary by endangering the writer's models and prototypes. At the same time, Pereda's attempt to establish contact with his narratee is marked by a number of tensions symptomatic for the quick-changing public of the modernized Spanish society.[26] According to Magdalena Aguinaga, the "relación de afecto y familiaridad con que tratan los diversos narradores peredianos a sus narratarios indica una cercanía entre ambos, y, por consiguiente, una compenetración" (166). However, in "El espíritu moderno" and other stories about the consequences of the modernization, the unity between the narrator and the narratee appears as fragile as the persistence of the old types described in the *costumbrista* fiction. Pereda's narratee is a Romantic male traveler looking for authentic experiences in the face of nature. It is this traveler who, according to the author, would be disappointed if he does not hurry to see the remote places before modernization transforms them into Hell. The author's discourse is thus a talk about community under threat of extinction, addressed to readers that are themselves almost extinct.[27]

The same industrial changes of the countryside which provided Pereda with the material for his writings and whose dramatic effects on the landscape and the population secured the writer's mission, transformed the community of Pereda's readers in ways which complicated the communication between the writer and his audience. Pereda's vision of the industrial change as colonization did not suit the local public of different classes, portrayed as "savages". In the meantime, the travelers described as savage colonizers, if they read at

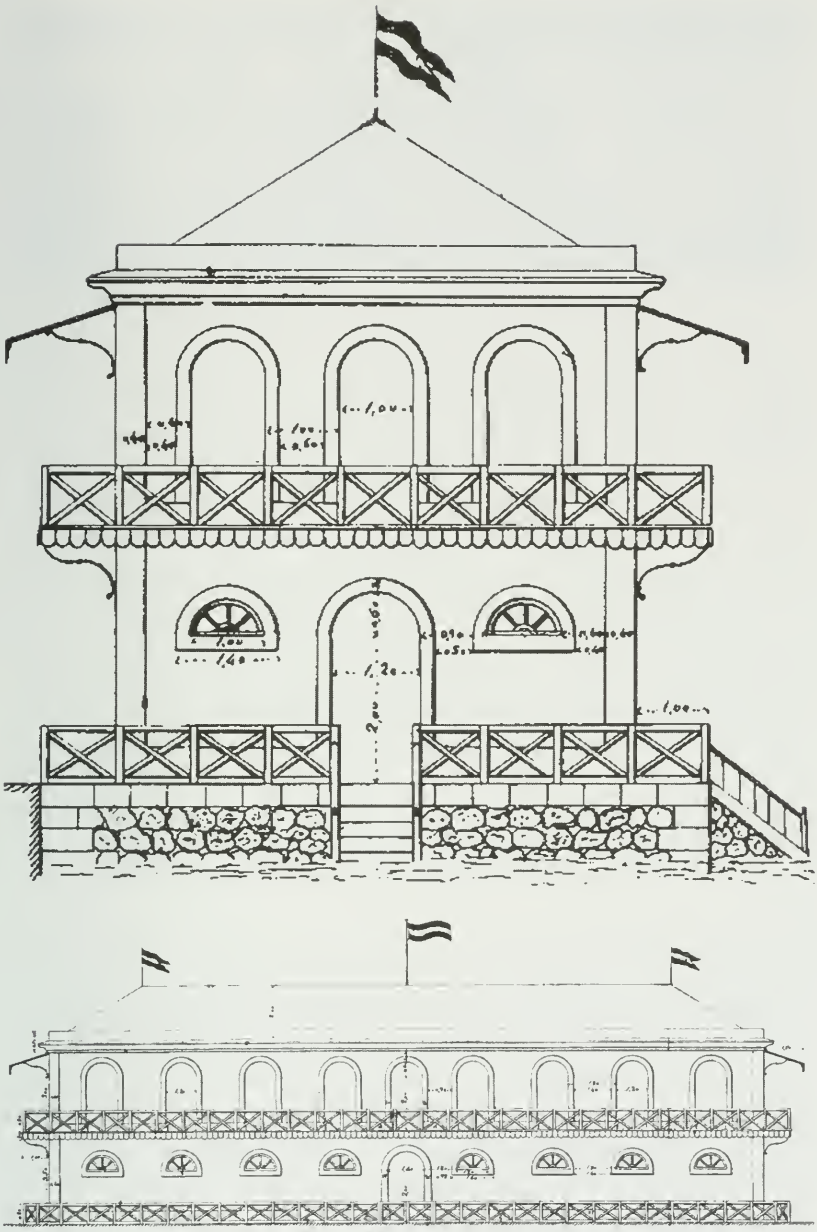

Fig. 8. Project of a bathing installation in Castro Urdiales, 1868. (Reproduced in Gil de Arriba, 147). The sea-bathing pavilion, whose elongated shape suited the necessity of cutting the free access to the beach, is designed as a ship).

Fig. 9. Colonial theme on a fish can (around 1920s). (Reproduced in Homobono, 105)

all, did not share the author's literary tastes. The "barber-artist" from *Tipos transhumantes* (*el artista*) brags about his acquaintance with Galdós, his client in Madrid, but his judgment about the shape of the writer's beard is much deeper than his knowledge of his works, which he only knows "por encima" (II, 33). At the same time, he is fond of *Gil Blas* (II, 36) — the book that secures the connection between the beach cultures and Hell, as it features the demon Asmodeus as one of its characters. The other "type" from *Tipos transhumantes* — the so-called Wise Man ("Un sabio," II, 39-49) who arrived at the Sardinero beach from the Madrid athenaeum, is filled with Krausist ideas, denounced as "*ilustrada* ignorancia" (II, 41). Pereda's fellow-man Amós Escalante was also condescending when describing the reading habits of the beachgoers, especially the female ones, as he portrayed one of them, "la que vaga solitaria y grave con un libro entre las manos, más hojeado que leído" (23).

* * *

Pereda and Escalante were some of the first writers who reflected the schism in the Spanish literate community as the loss of communication between those who write and those who read. Mass tourists, who came to the provinces to substitute Romantic travelers (who were usually writers themselves), did not write and carried in their hands the books of which the writers would not approve. Their texts add the reading itself — the source of writer's fame and, in many cases, the writer's income — to the list of values threatened or shifted by the emerging beach culture.

Writing about the beach marked the end of the epoch of upper class travel writing, in the same way as the tourist exploitation of the

beach, the privatization of the seaside, and the building of beach facilities marked the end of the quiet existence of the beach as a remote no man's land or a utopian wild space populated by fishermen. It did not take long for "summer novels," summertime newspapers and magazines, and lowbrow humor anthologies to come to replace romantic travel literature.[28] Already in 1871, Escalante predicted that the new beach environment would eventually produce a new type of text, which the writer considered the only appropriate one to describe the multi-faceted phenomenon of the beach development. Escalante envisioned a book for mass reading, which "aparecerá en manos de todos, a bordo del bote, dentro del coche, bajo la sombrilla, sobre el césped, en el regazo, asomando por el saquillo repleto de la viajera, rebosando del bolsillo abierto del turista." (195). According to the writer, different types of scientists and scholars would come together to describe the beach in this future "special book":

> Estos parajes, este mar sublime, esta playa suave, despejada y abierta, tendrán su libro especial un día. Vendrá el geólogo a analizar sus rocas y lanchares, el prehistórico a descubrir sus fósiles, el naturalista a recoger y clasificar sus conchas vivas: vendrá el geógrafo a titular sus cabos y ensenadas, sus fuentes y los accidentes menores del paisaje; vendrá el historiador a decir la razón de sus baterías y armamento, el empleo que ambos tuvieron y si fueron de algún provecho, y a qué generaciones sirvieron, y de qué riesgos y enemigos las guardaron. (195)

As the author predicted, such a book required a contribution from a new type of a chronicler: a historian and a statistician of the present, rather than the past. It also needed submissions from a humorist, together with a poet and a writer.

> Y con él vendrá otro cronista de especie diversa, más impuesto en las cosas y menesteres actuales que en estériles recuerdos de lo pasado; más aficionado a estadísticas contemporáneas que a enumeraciones arqueológicas: más diestro en picar curiosidades presentes que ocupado en merecer póstumos aplausos de un sabio venidero, hurón y desabrido; y vendrá el pintor

> que dibuja, y el prosista que describe, y el poeta que canta, y el humorista que esparce semilla sutil y leve de vario ingenio, para que el ingenio de cada cual la fecunde y convierta en espiga y substancia [...] (196)

As we have seen, the texts reflecting the tourist exploration of the beach indeed require a multifaceted approach. Beach narratives are not mere reflections of the beach, nor are they simple stories set on a beach by a writer's caprice. As written discourses emerging from and circulating within public spaces, these narratives are to be analyzed against the background of the cultural codes, economic processes, and social transformations involved in the functionality of such spaces. At the same time, as texts challenging the autonomy of art or reflecting a threat to such autonomy, beach narratives offer an opportunity of tracing the language of literature back to the *realia* which brought it to life. From these perspectives, the infernal metaphors of Pereda's stories and the physical anthropomorphism of Escalante's landscapes are as much facts of life as they are literary features. They bear testimony to the disturbing effect of modernization on the values, distinctions, and patterns of life of the upper and middle class male society of the Spanish periphery.

More than a century has passed since Escalante predicted the future publication of a new book about the beaches. Only in the last decades, however, have disciplines started to cooperate in order to arrive to a synthetic knowledge of the beach phenomenon and its implications. Geographers, sociologists, and historians are now making their contributions to the full-fledged understanding of what the beach means for our modern culture.[29] However, Escalante's much-desired book would be incomplete until literary critics join other natural and social scientists in order to explain what happened to the Western imagination when masses of men, women, and children decided to travel to the seaside, change clothes in public, and plunge into the salty waters of the sea.

## Notes

1. Salvador García Castañeda, "El Santander de 1887 visto por Sinesio Delgado y siete cartas de Pereda" (2000), 549.

2. Lily Litvak emphasizes the importance of examining vantage points in the turn-of-the-century discursive and visual representations of nature as temporality. Having analyzed the mountainous landscapes in Pereda, de Escalante's compatriot, the critic concludes: "En este panorama, la gran extensión del campo espacial determina la amplitud del campo temporal, y ello se obtiene esencialmente por el punto de vista, muy alto, casi en la cumbre de la montaña, y por la línea del horizonte extremadamente lejana" ("Después del arco iris" 11).

3. Litvak detected a similar complexity and interdependence of the theological, metaphysical, and geological references in Pereda's landscapes: "Para Pereda el paisaje que se revela ante sus ojos constituye un texto inscrito con jeroglíficos que van desde las rocas de las montañas hasta la más humilde hierba. Todo ello revela un mensaje sobre su propio medio e historia material pero también sobre el poder divino" ("Geología y metafísica" 241). De Escalante's landscape, structured around human, historical, and eschatological allegories, may be analyzed in the context of German Romantic and post-Romantic historiography (Novalis, Schelling, Hegel) and its transformations in the works of Karl Christian Friedrich Krause and his Spanish followers. See, for example, Julián Sanz del Río's annotated translation of Krause's *Ideal de la humanidad para la vida* (34–40), where the historical development of the humankind is presented as the three phases in the revelation of the essence of divinity to the humanity. In de Escalante's visual historiography one can also distinguish the elements of eschatological Catholic doctrine of the Three Ages of God, based on Joachim of Fiore's mystical doctrine, and its 19th century secularized transformations in the notion of the three ages of man — a product of the German Idealist thought. According to Schelling, the history of humanity and of the human spirit unfolds itself in three ages. The first primitive age is essentially passive; the second, which was initiated by the rise of the Roman Empire, brings fourth the human will and action. The third age, relegated to the future, promises to bring together the principles of passivity and action. See also López-Morillas, *El krausismo español* and Díaz, *La filosoía social del krausismo español*. On Pereda's landscapes, see Anthony Clark's *Pereda, paisajista*.

4. The image of a whale and the references to salmon and whale capture — presumably the traditional business of Castro-Urdiales (reflected already in the *Libro de buen amor*) — appears on the town's coat-of-arms and in the *copla* which de Escalante explained in the passage about the "three ages of man," quoted above. The landscape culminated in the description of the sea baths, bath facilities, and the bathers in the Brazomar beach as the *loci* of the town's "current excellence":

> [L]a actual excelencia de la villa está en las olas que mojan sus términos. Está la playa de baños en una entrada que hace la costa al saliente de la villa, gráficamente nombrada Brazo-mar, donde desagua un arroyo del mismo apellido, que baja del valle de Sámano.

5. Luis Sazatornil Ruiz quotes an 1850s reference to "unos sólidos y aseados baños" in Castro Urdiales (110). The first fish-canning factory in Spain opened in Castro Urdiales in 1840 (Homobono 65). According to Homobono, in 1845 there were already five fish-processing plants in Castro Urdiales with the total capacity of 3,070 *arrobas*. Two more factories opened by 1847.

6. On the importance of studying marginal discourses of modernity, see the volume *Modernism and Its Margins*, edited by Anthony Geist and José Monleón, especially pages xxviii–xxx.

7. The families that acquired lands and received permissions for building the sea bathing installations were the same ones that built factories and plants and founded fishing companies. Exemplary is the history of the Pombo family, which in 1868 received the concession for the construction of the sea baths on El Sardinero beach in Santander. By the 1890s, the Pombos possessed the whole infrastructure ranging from the hotels to the tramline used for transporting visitors to the seaside. Gil de Arriba describes the Pombo family as "la mayor propietaria de suelo en el Sardinero, ya que para 1897 la familia poseía, además de la galería de baños, el Gran Hotel, el Hotel Castilla, el Hotel Hoyuela, el Hotel Paris, el Casino y un tranvía de vapor establecido en 1892 y que servía para enlazar Santander con el Sardinero" ("La difusión social y espacial del modelo balneario" endnote 7).

8. After mid-18th century, sea baths were prescribed for several mental and corporeal diseases, including melancholy, insanity, and tuberculosis (Courbin 57–73). In the light of 19th century hygienic theories, sea bathing appeared to be a healthy alternative to the sickly conditions of the big city (see Pedro Felipe Monlau's *Higiene de los baños del mar*, 1869, esp. 248–250). From this point of view, tourist development of the beach was inseparable from the urban industrialization, of which it was a flip-side. It was the grimaces of the urbanization, such as air pollution, high concentration of poor population, and bad hygienic conditions, that created the need to take sea baths. Ironically, the population most suffering from the consequences of urban development and industrialization — the working classes — could not afford the costly "sea remedy," and thus the stories depicting the populace of the summer resorts were not filled with sick workers, but rather with *señoritos* tormented by no particular disease except idleness.

9. Fishermen's huts on Rusiñol's landscapes painted in Sóller (Mallorca) and Sorolla's vivid images of fishermen, their wives, and their children on the beach are particularly relevant in this respect. I am grateful to Professor Nina Davis for her suggestion that I study these images. Visual representations of the beach are analyzed in the articles by Lily Litvak and Francisco Javier Pérez Rojas accompanying the catalogue of the exhibition *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936.*

10. In the ending of "En el mar," from *Cuentos valencianos* (1893), Blasco Ibáñez eloquently describes the miscommunication and incompatibility between the unfortunate fishing community, haunted by death, and the joyful *veraneantes:* "bajo las palmeras, seguían desfilando los vistosos trajes, los rostros felices y sonrientes, todo un mundo que no había sentido pasar la desgracia junto a él, que no había lanzado una mirada sobre el drama de la miseria" (I, 104). There is a direct connection between Blasco Ibáñez's images of fishermen and Sorolla's beach landscapes (Gerli).

11. See, for example, "La leva," "La buena gloria," "Fin de una raza," etc. Magdalena Aguinaga's *El costumbrismo de Pereda* features a complete typology of Pereda's fishermen characters (74–78, 119).

12. The situation of the old-time sea communities was further complicated by the consolidation of ship owners and the vendors of the produce, which led to the creation of big companies in charge of the entire fishing cycle, from the construction of ships and purchasing of devices, to hiring crew members and selling the produce. Another factor transforming the seaside communities at the end of the 19th century was the proclamation of the State monopoly on the import of colonial goods, such as tobacco. Blasco Ibánez's Valencian stories document very well the challenge of industrialization and its consequences for the traditional population of the seaside of the Levante.

13. Luis Sazatornil Ruiz describes the style of the first beach facilities in a way that makes recognizable the references to the boat. The author himself does not recognize the sea metaphor in this architecture. He does, however, remark about the Swiss influence: "El edificio suele extenderse longitudinalmente, sobre la línea de playa, impidiendo a menudo la visión de ésta y limitando el acceso, pese al derecho reconocido al uso público de las playas" (111).

14. The traditional striped black and white or black and blue fabric of male bathing suits established a direct relationship between male bathers and sailors. In the *Higiene de los baños del mar*, Monlau recommended male bathers to wear "chaqueta de marinero" while on the shore, and "pañetes de pescador" when bathing in the sea (188).

15. Although many critics have remarked about Pereda's antipathy towards the foreigners and visitors from other parts of Spain, the colonial overtones of the writer's attitude have not attracted their attention. López de Abiada's analysis of the cultural clashes portrayed by Pereda is especially useful for approaching the topic from the perspective of the colonial discourse. According to the critic, Pereda shows how "el forastero introduce en la comunidad categorías y características culturales que alternan-o, incluso, destruyen-irreversiblemente el equilibrio sociopolítico existente (185).

16. Denial of the inner industrial colonization of the Highlands did not prevent Pereda from supporting Spanish colonial politics overseas. About Pereda's view of the Spanish colonial wars, see Garcia Castañeda. Similarly, the functionality of the *indianos* as modern colonizers in Pereda's stories does not deny Pereda's love for his *indiano* brother, Juan Agapito; nor does it erase Pereda's own contribution to the colonization of the area as the owner of soap factory. In Noël Valis's terms, the full ideological complexity of Pereda is yet to be addressed: "[se trata] de un Pereda miembro de una poderosa minoría santanderina de indianos e industriales. Accionista. Propietario de una fábrica de jabones. Consejero del Banco de Santander" (17).

17. Tuberculosis, one of the most dangerous diseases of the 19th century, inspired awe and encouraged myth-making, as its true origin was unknown until 1882, when Robert Koch discovered the tubercle bacillus. Pereda also presents to us a different type of a seemingly ill visitor, who only uses hygienic theories as a pretext to spend time on the beach (*el sabio*).

18. From this point of view, beach narratives written by female authors — Carmen de Burgos's *Flor de la playa* (1920) and Elena Soriano's *La playa de los locos* (1954) — are particularly interesting. Elisa, de Burgos's female protagonist carrying some autobiographical traits of the author herself (Núñez Rey 66), feels as uneasy as her partner Enrique at the sight of undressed bodies of both sexes on the beach: "Apenas si consentían sin protestar mirar a los que se bañaban y a las mujeres y hombres que iban a la playa" (323). However, Burgos' narrator, too, pays tribute to the masculine beach discourse when she meditates about the effects which the continuous exposure to female bodies produced on the *bañeros* (323–4). In Elena Soriano's *La playa de los locos*, the narrator does contemplate without any anxiety the body of her lover on the beach. In this text, the taboo on female nudity is rejected together with the taboo on free expression of female sexuality. No wonder that the novel was prohibited by censorship and could only be published in 1984.

19. Rita Felski observes that demonization of women was a by-product of women's newly acquired importance within the circuit of modern commodity exchange: "feminization of modernity [...] is largely synonymous with its demonization" (62).

20. Spanish authors found different ways of appeasing the anxiety caused by the sight of the female body escaping traditional cultural symbolization. Gradually, the norms of cultural tabooing were revised, and the demonization of the bathing women in the early beach narratives was replaced by a more detached view of the female body in a swimming suit. Wenceslao Fernández Flórez's newspaper columns about the upper class beach culture of the French Riviera, written in 1920s and 1930s, document the evolution in the mind of one male observer. In the articles, collected in the volume of *Conquista del horizonte* (1932), the reader can see how the initial anxiety eventually produced a new, rearranged, set of norms of bodily display designed to appease the imagination of the viewers who did not want to seem 'vulgar':

> Si se trata de un espectador vulgar, apenas saca de esta experiencia otro resultado que un conocimiento restringido de la Humanidad al través de las piernas.[...] Pero si el espectador gusta de las especulaciones filosóficas, no se resistirá a meditar acerca del cambio que se operaría en las costumbres humanas si todo el mundo vistiese únicamente *maillot*. (77)

The narrator concludes that nudity's only purpose is to re-establish in rights proper clothing and thus, confirm moral values of civilization, of Spanish civilization in the first place: "Así, la playa de Biarritz nos torna tan aburridamente honorables que nos sentimos colmados de comprensión y de gratitud hacia esos obispos españoles, que han dictado recientemente sabias medidas acerca del indumento en las playas" (77).

The development of women's sports and sport attire was another factor affecting the upper class dress codes.

21. The subtitle "Fantasía higiénica" dissapeared after 1871, when the story became part of *Tipos y paisajes* (García Castañeda, I, XXII).

22. Santander's Second beach was privatized later than El Sardinero, and its intended public included those middle and lower class bathers who found the prices and the rigidity of the upper class El Sardinero prohibitive.

23. Earlier on, Pereda's character declares his male supremacy by stating: "por regla general estamos nosotros, en ropas menores, más graciosos que las mujeres" (I 452).

24. When asked about the origin of the boat, the guide replied unenthusiastically: "No, señor, vendrá de Andalucía" (453).

25. Before the first tramline was opened in 1892, the visitors had to take the carriage in order to get to the beach.

26. Mutual understanding and unity between the narrator and the narratee is proper to *costumbrista* writing in general and for Pereda's stories in particular (Román Gutiérrez I 189–223).

27. In reality, however, *Escenas montañesas* circulated and were consumed among the heterogeneous reading public of the second half of 19th century. Many of its stories initially appeared in the local almanac *Abeja Montañesa*, whose readers were the very same members of local high society and bourgeoisie who figure in Pereda's sketches as modern "savages." When the sketches were collected in a book, published in Madrid, the popular Basque *costumbrista* Antonio de Trueba provided the preface, in which he accused the young author in presenting a caricatured and unfavorable image of the region. Lawrence H. Klibbe, Pereda's biographer, describes the perception of the writer's first book as a failure whose reason had to do with the miscommunication between the author and his intended audience:

> These readers of the new middle class desired not only a realistic panorama of their province but a vision of the Highlands in which the spirit was happy, optimistic, humorous, and light. [...] Some explanation can be also offered in the mentality of the new rising bourgeoisie who wanted only pleasant publicity about Santander for commercial, social, and political advantages. (29)

28. An end-of-the-century humorous manual for traveling in a railway recommended the travelers: "No leer dentro de coche, porque daña a la vista: es tolerable, sin embargo, leer, durante algún rato, periódicos o libros de letra abultadita, y sobre materias amenas, verbigracia, Las Mil y Una Barbaridades, la *Higiene de los baños del mar,* etc." (Gil de Arriba 134).

29. I am particularly indebted to those sociologists, historians, and geographers who study the beach as a complex cultural phenomenon: Carmen Gil de Arriba, Alain Courbin, José Ignacio Homobono, Jean-Didier Urbain, and John Walton.

## Works cited

Aguinaga, Magdalena. *El costumbrismo de Pereda. Innovaciones y técnicas narrativas.* 2 ed. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.

Alonso Laza, Manuela. *Cantabria en la pintura española de fin de siglo. Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876–1910).* Santander: Ayuntamiento de Santander, 1995.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Obras completas.* Vol. I. Madrid: Aguilar, 1987.

Burgos, Carmen de. *La Flor de la Playa y otras novelas cortas.* Ed. Concepción Núnez Rey. Madrid: Castalia, 1989.

Clark, Anthony H. *Pereda, paisajista: El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX.* Santander: Institución cultural de Cantabria, 1969.

Corbin, Alain. *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World, 1750–1840.* Trans. Jocelyn Phelps. Oxford: Polity P, 1994.

Díaz, Elías. *La filosoía social del krausismo español.* Madrid: Debate, 1989.

Escalante y Prieto, Amós de. *Costas y Montañas: diario de un caminante.* Madrid: Renacimiento, 1921.

Felsky, Rita. *The Gender of Modernity.* Cambidge, Mass. and London, UK: Harvard U P, 1995.

Fernández-Flórez, Wenceslao. *La conquista del horizonte, viajes.* Zaragoza: Librería General, 1942.

García Castañeda, Salvador. "De Tetuán a París. Pereda y las guerras coloniales." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 75 (1999): 243–272.

———. "El Santander de 1887 visto por Sinesio Delgado y siete cartas de Pereda." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 76 (2000): 539–61.

Geist, Anthony and José Monleón (Eds.). *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America.* New York: Garland, 1999.

Gerli, Michael E. "Blasco Ibáñez's *Flor de Mayo*, Sorrolla, and Impressionism." *Iberoromania,* I (1974): 121–131.

Gil de Arriba, Carmen. *Casas para baños de ola y balnearios marítimos en el Litoral Montañés. 1868–1936.* Santander: Fundación Marcelino Botín, 1992.

———. "La difusión social y espacial del modelo balneario: De la innovación médica al desarrollo de las prácticas del ocio." *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales,* 69 (40): 2000.

Homobono, José Ignacio, ed. *Conservas de pescado y litografía en el Litoral Cantábrico.* Santander: FEVE, 1993.

Klibbe, Lawrence H. *José María de Pereda.* Boston: Twayne, 1975.

Krause, Karl Christian Friedrich. *Ideal de la humanidad para la vida, con introducción y comentarios por Julián Sanz del Río.* Madrid: M. Galiano, 1860.

Le Sage, Alain René. *Histoire de Gil Blas de Santillane.* Paris: Garnier, 1962.

Litvak, Lily. "Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda." *Anales Galdosianos* 21 (1986): 231–243.

———. "Después del arco iris. Espacio y tiempo en el paisaje español de finales del siglo XIX." *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849–1936.* Ámsterdam - Atlanta: Rodopi, 1998, 9–33.

———, y Françesc Fontbona, eds. *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936: Madrid, 14 de noviembre 2000–21 de enero 2001.* Madrid: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2000.

López de Abiada, José María. "Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: del regionalismo provinciano al paternalismo localista." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 62 (1986): 163–186.

López Morillas, Juan. *El krausismo español: Perfil de una aventura intelectual.* México, Fondo de Cultura Económica,1956.

Monlau, Pedro Felipe. *Higiene de los baños del mar o Instrucciones para su uso puramente higiénico, así como para el terapéutico ó curativo en las muchas enfermedades contra las cuales tienen propia eficacia y Manual práctico del bañista.* Madrid: Rivadeneira, 1869.

Núnez Rey, Concepción. Introducción. Carmen de Burgos. *La Flor de la Playa y otras novelas cortas.* Madrid: Castalia, 1989.

Pereda, José María de. *Obras completas.* Directed by Anthony H. Clarke and José Manuel González Herrán. Ed., introduction, and notes by Salvador García Castañeda. Santander: Ediciones Tantín, 1989.

Román Gutiérrez, Isabel. *Persona y forma, una historia interna de la novela española del siglo XIX.* 2 v. Sevilla: Alfar, 1988.

Sazatornil Ruiz, Luis. *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX.* Santander: Universidad de Cantabria, 1996.

Soriano, Elena. *La playa de los locos.* Barcelona: Argos Vegara, 1984.

Urbain, Jean-Didier. *Sur la plage. Moeurs et coutumes balnéaires (XIX^e–XX^e siècles).* Paris: Editions Payot et Rivages, 1994.

Valis, Noel. "Pereda y la mirada turística." *Ínsula* 547–548 (1992): 16–17.

Walton, John K. "Consuming the beach: Seaside Resorts and Cultures of Tourism in England and Spain from the 1840s to the 1930s." Shelley Baranowski and Ellen Furlough, Eds. *Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America.* Ann Arbor: U of Michigan P, 2001. 272–299.

# Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegético

*Vania Barraza Toledo*
*University of Arizona*

La estructura de toda novela de detectives plantea la formulación de una pregunta hermenéutica relativa a este tipo de discurso desde una dimensión tanto intra- como extratextual. Es decir, la dinámica de descifrar un texto policíaco se desarrolla de modo simultáneo en un plano interno de la significación del relato, como también en el nivel de la recepción (ya sea en un ámbito modélico o empírico). Si bien, la narración de misterio propone un enigma por resolver, en la presente exposición, se desea recalcar en primera instancia que este fenómeno interpretativo opera de modo paralelo al proceso de la exégesis literaria. Por consiguiente, tanto la novela policíaca clásica como la moderna — o negra, como derivación del relato de detectives — también es parte de este doble desarrollo explicativo.

En segundo lugar, es preciso observar que las características específicas de la narrativa negra, como variedad de la detectivesca, introducen una mayor complejidad hermenéutica en el aspecto interno como en el externo del relato. Según Mempo Giarnidelli, la narrativa contemporánea modifica tanto la estructura de tipo lineal de la novela clásica como la presentación del narrador y del protagonista ("La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana" 586)[1]. La novela policíaca tradicional se había olvidado del crimen y de la muerte y, de acuerdo a Juan Carlos Martini, pasaba a montar un lenguaje artificioso con el único fin de entretener al lector (Giardinelli 588). Por lo demás, "la realidad estaba afuera de la ficción, y eso fue lo que incorporó el género negro: la realidad saliendo a la calle, metiéndose en el suburbio, en la miseria de la violencia cotidiana" (588). Esto implica que, debido a una estructura narrativa más compleja que la tradicional — producto de una nueva sensibilidad para *describir*

la realidad —, el relato negro presenta un nuevo modelo exegético para leer este tipo de discurso el cual, ahora, está basado en un nuevo tipo de yuxtaposición interpretativa.

En la actualidad, esta lectura debe adaptarse a un signo que no sólo representa un hecho delictivo particular, sino que simula o encubre uno diferente (que a su vez está originado en una problemática institucional). La hipótesis de este trabajo es que el desafío hermenéutico de la novela negra revela un fenómeno de simulacro textual que se estructura a modo de palimpsesto narrativo.[2] De modo específico, el presente estudio examinará dicho proceso retórico de significación de acuerdo a la categoría que Boris Tomachevski denomina motivo asociado del relato ("Temática" 204).[3] En este caso se trata del motivo asociado del crimen de la historia que se clasifica como un motivo dinámico — motor de la trama (206) — porque éste expone una trasgresión social que recubre un delito aún más grave que el aparente.[4] Como instrumento de análisis se observará el modo de enunciación de los eventos narrados en el texto. Para esto se investigarán las siguientes novelas representativas de México, Cuba y Chile: *Días de combate*, *Algunas nubes* y *Desvanecidos difuntos*, de Paco Ignacio Taibo; *Pasado perfecto* y *Máscaras*, de Leonardo Padura; *La ciudad está triste* y *Ángeles y solitarios*, de Ramón Díaz Eterovic y por último *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* y *El alemán de Atacama*, de Roberto Ampuero.

En principio, cabe destacar que Patricia Merivale y Susan E. Sweeney en *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* estudian aquellas novelas que "explicitly speculate about the working of language, the structure of narrative, the limitations of genre, the meaning of prior texts, and the nature of reading" (7). Estos relatos se clasifican como misterios "deconstructivos" (*deconstructive mysteries*), "misterio postmoderno" (*postmodern mystery*) o "novela ontológica de misterio" (*ontological detective story*). Sin embargo, e independiente de la categoría analítica que se aplique a este tipo de narración, Merivale y Sweeney optan por denominar novela de "detección metafísica" (*metaphysical detection*) a todos aquellos relatos que se vuelven "self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition)" (2).

En particular, esta perspectiva se centra en discursos metanarrativos como los cuentos de misterios borgeanos o aquellos representantes de una tendencia que se cuestiona sobre la naturaleza

del relato.[5] No obstante, en este análisis se desea subrayar un carácter metatextual de todo discurso de enigma sin excepción, porque en última instancia, toda explicación literaria utiliza un método exegético para descubrir huellas presentes en signos literarios.[6] Por lo tanto, el discurso detectivesco se refiere a sí mismo desde el instante en que plantea resolver una lectura misteriosa: todo destinatario de una novela policíaca desea averiguar quién es o quiénes son responsables del delito, y saber si se castiga o no al culpable (y esto es en lo que se diferencia de una lectura no orientada a un conflicto delictual). En este trabajo se procura enfatizar que aunque no toda novela policíaca acentúe en su autorreflexividad, de igual forma, cualquier texto de misterio porta una incógnita textual por descubrir. Así, todo relato se compone de por lo menos un nivel de interpretación literaria (exegético) y en el caso específico de la novela de misterio, este fenómeno opera de modo paralelo (tanto para el detective como para el lector).[7]

Esto permite advertir que tanto en la estructura interna como en la dimensión externa de una novela policíaca — ya sea clásica o negra — existe una interrelación semántica entre el ser y el parecer. Sin embargo, esta voluntad de diferenciar la apariencia de lo esencial, hoy no tiene una intención ética — como bien puede identificarse en la novela de detectives tradicional — sino que se orienta a mostrar un estado del sistema institucional y/o económico en una situación particular.

De acuerdo al modelo actancial de A.J. Greimas, "el actante sujeto puede asumir, en el programa narrativo dado, un cierto número de *papeles actanciales*" (187), definidos a través de una posición y por un *investimiento modal* de la narratividad.[8] Estos roles actanciales sugieren una diversificación de programas narrativos que se vinculan al problema de la veridicción que da cuenta de un "'juego de máscaras', lleno de enfrentamientos de héroes ocultos, desconocidos y de traidores disfrazados, desenmascarados y castigados, que constituye uno de los ejes esenciales de lo imaginario narrativo" (188). Asimismo, en toda novela detectivesca el agente (el detective) desea develar el misterio de un delito (esto es, el objeto en cuanto a función actante del relato) y en el caso del relato negro — según una perspectiva semántica — el mismo objeto actancial, como actor de la narración, encubre una segunda configuración significativa subyacente y cifrada.

De esta manera, Joan Resina plantea que el delito en la novela negra es ficticio porque "orientada hacia el desenmascaramiento, la investigación excava en las apariencias, profundiza (...) para sacar a

la luz, tras la superficie de lo habitual, la estructura ideológica que es la razón de las víctimas" (*El cadáver en la cocina, la novela criminal en la cultura del desencanto* 72). Es así como la muerte se vuelve un enigma insoluble como si fuese una mueca de sí misma.

LeRoy Panek resume el estilo negro normativo en seis elementos básicos que son: un lenguaje directo y una descripción activa; bromas y chistes; un habla en argot y callejero; el uso de diálogos agramaticales; descripciones acortadas de acontecimientos con serias implicaciones; y metáforas que captan la experiencia diaria del hombre común (153–154). Por esto, "the hard boiled story uses all of its elements in concert in order to create confusion: the number of crimes, the number of criminals, and the place of the action, as well as other factors, join to create one grand muddle" (153). Sin embargo, este desorden se manifiesta en un nivel superficial del texto porque en el fondo disimula una problemática social irresoluta, ya que estas historias "rest on unraveling crime problems" (155). Es decir, la explicación de un crimen policíaco no es una garantía para modificar un conflicto social porque la naturaleza del conflicto mostrado radica en una crisis institucional.[9] Así, el narrador contemporáneo no pretende elaborar un discurso moralizador en el que el mundo se divide entre 'buenos' y 'malos', no defiende una postura ética, sino más bien, pretende exhibir una situación general que se enmascara bajo crímenes locales.

Por lo tanto, la gran diferencia de este nuevo tipo de relato detectivesco respecto a la novela policíaca tradicional es que, en el modelo clásico, el detective típico se orienta a descifrar un enigma como una muestra de un caso particular, pero no como reflejo de una condición social. Es decir, el delito tradicional se resuelve con la identificación de un criminal que actúa según una desviación respecto a una sociedad modelo (llámese burguesa), mientras que en la novela contemporánea, descubrir al malhechor no implica una resolución del verdadero crimen ya que, por lo general, éste permanece impune. Por lo tanto, la gran diferencia entre estos dos modelos narrativos radica en que el primero representa el crimen como un fenómeno posible de eliminar dentro de una sociedad moderna, mientras que el relato contemporáneo niega esta posibilidad describiendo un estado deforme de este proyecto socio-institucional.

Por lo tanto , esto plantea que el agente del nuevo tipo de narración detectivesca – como asimismo el lector — debe ser capaz de

*detectar* lo que se esconde tras un aparente delito para "conocer al otro mejor de lo que éste le conoce" a él. En tal caso Gordon Kelly señala:

> reading the other aims at understanding them; it aims at penetrating or unmasking deception to ascertain the true nature of the other's motives and intentions. Understanding the other well renders that person transparent and thereby permits one to anticipate and predict how that person will behave in certain circumstances. (28)

En consecuencia este detective-lector que "interpreta" la realidad de la misma forma en que el lector descifra el texto[10] además de tener las habilidades para penetrar y desenmascarar un engaño, debe poseer una destreza para frustrar los esfuerzos de un adversario que desee descubrir lo que éste sabe, sospecha o piensa hacer. Luego, el protagonista

> must come to know the other better than the other is allowed to know the detective. Establishing and maintaining that asymmetry enables the detective to identify, unmask, and entrap the other and simultaneously permits the detective to survive in a tricky and dangerous world of predators....(29)[11]

De esta forma, examinar un efecto hacia su causa, permite establecer una conexión entre el resultado como apariencia de algo más profundo y el proceso que se teje detrás de dicha consecuencia. Por lo tanto, identificar este enlace permite reparar en un mundo que no está a la luz del delito porque "individuals bear the marks of their experience, and human activity invariably leaves traces, 'abrasions', or residues the investigator must identify and connect with the activity or processes that produced them" (44). Entonces, mientras los detectives de la novela tradicional identifican una persona responsable de un crimen para descubrir una verdad y luego aplicarles una justicia, los agentes del relato negro desarrollan una capacidad para leer un subtexto disimulado bajo la apariencia de un delito común sin lograr en la mayoría de los casos del relato negro una resolución justa del delito.[12] Esto es lo que debe descifrarse como un palimpsesto entre el discurso interno (semántico) — como la violación de ciertas leyes

sociales — y su forma externa que da como resultado esta novedosa estructura de la nueva novela negra.

En suma, antes de comenzar a analizar el motivo del crimen en el relato (como disociación estructural del discurso), es necesario subrayarlo como carga semántica. Esto significa que mientras la función del criminal es constante y básica en la estructura de la novela policíaca, "su motivación -que junto al motivo estricto incluye su color local y su determinación por el ambiente descrito- es específica a la esfera cultural dentro de la cual se engendra y para la cual adquiere relevancia plena" (Resina "La figura del criminal en las novelas policíacas" 229).[13] Además, es preciso destacar que el criterio de selección de los siguientes relatos se debe a que los narradores aquí estudiados han cultivado este tipo de narrativa y han venido desarrollando un trabajo constante durante los últimos quince años. Por esta razón, personajes, temáticas y ambientes se repiten presentando un interesante juego intertextual.

## México: Paco Ignacio Taibo

A partir de *Días de combate*, la primera novela de la colección negra de Paco Ignacio Taibo II (aparecida en 1976), Héctor Belascoarán Shayne (el detective protagonista de la serie) ya se enfrenta ante la dinámica del ser y el parecer de los organismos del Estado mexicano. Al comenzar su primera investigación (orientada a descubrir la identidad de un asesino en serie) su hermano Carlos le advierte:

> no te creas demasiado lo del estrangulador [...] Ten cuidado no te vayas a encontrar a alguno de los artífices del juego. Cuídate del Comandante de la Judicial, que en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuídate del Presidente de la República, el dueño de la fábrica de enfrente. Quizá ellos estén también jugando en el borde de su sistema. (43)

De este modo, Hector y Carlos Belascoarán son personajes-intérpretes del crimen y de la historia que desean resolver. Aquí, incluso llegan a postular que un delito puede servir a los intereses de quienes tienen el poder para cometer violaciones aún mayores — lo que le advierte

al destinatario que tales homicidios podrían ocultar otra realidad — porque aún más "todo podría ser político" (45).[14] Es decir, los crímenes podrían encubrir acciones de una hegemonía en uso del poder.

En efecto, Taibo II sostiene que *Días de combate* le fue dictado por la actualidad de su país porque decidió utilizar algunas de las convenciones del género "negro" para escribir una novela urbana que tratase de los grandes temas que la literatura mexicana de la época dejaba de lado (corrupción, abuso de poder, pauperización del Estado, desviación de los sistemas judiciales y carcelarios)(Guérif 54).[15] En consecuencia, la razón de ser de la nueva novela policíaca no sólo es la entretención en sí, sino que ésta porta un subtexto con el fin de realizar una denuncia social.

En esta novela negra, el asesino Márquez Thiess es un enajenado del sistema social que en el momento de enfrentarse a Belascoarán Shayne le asevera:

> he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas ... ¿Dónde está el estrangulador? (222).

El investigador le reconoce que El Gran Estrangulador es el régimen en el que habitan y aunque Márquez Thiess le demuestre que ambos componen un mismo sistema enajenado (que envuelve tanto a un asesino como a su cazador), Belascoarán Shayne opta por dispararle porque le dice que le debe "una venganza a doce muchachas muertas por un juego de salón en manos de un monstruo" (223).

En el fondo, tanto Márquez Thiess como el detective son personajes que representan seres existenciales, agobiados por una situación social injusta, pero la diferencia entre el asesino y el agente de este relato negro radica en que el primero patrocina la injusticia y el segundo intenta descifrarla/interpretarla.[16] Es decir, Héctor — así como la mayoría de detectives de esta nueva novela — no se sitúa en el lado del bien o del mal porque en efecto, él opta por una tercera alternativa: se queda en un punto liminal del sistema porque no busca formalizar una justicia social, sino que se sitúa como un espectador

activo en busca de desentrañar la retórica del crimen (formaliza una práctica hermenéutica con el fin de develar lo oculto bajo un delito).

En *Algunas nubes* — la tercera novela de la serie de Héctor Belascoarán — la hermana del detective, Elisa, le cuenta que una amiga de ellos, Anita, había sido brutalmente atacada después de recibir una millonaria herencia de su difunto suegro — el mueblero Costa —. La mujer ha sido beneficiaria de esta fortuna debido a que su esposo y todos los otros herederos inmediatos fueron asesinados o imposibilitados de reclamar el dinero. El responsable directo de todos estos crímenes es Arturo Melgar — la Rata — un antiguo estudiante de la facultad que en los sesenta se dedicó a atacar movimientos de izquierda originados tanto en la universidad como en sectores urbanos.

Como todo delincuente que sirva de careta para un fin más oscuro — es decir, como instrumento operativo de un mal de facto — la Rata no trabajaba para sí, sino para el comandante de la policía judicial, Jacinto Saavedra, quien tenía un acuerdo con el jefe de una banda de asaltantes bancarios — un ex sargento de la policía del estado — para lavar dicho dinero. El capital lo endosaban a Costa, el suegro de Anita. Ocurrió que el cabecilla de los ladrones cayó en la cárcel y Costa murió de un ataque al corazón. De esta manera, Saavedra no podía acceder al dinero que le pertenecía a la joven viuda por derecho universal. Por lo tanto, nuevamente se puede advertir una orientación hacia la denuncia social en esta nueva novela detectivesca con el fin de denunciar un sistema policiaco — judicial y estatal — corrupto en el que el criminal controla la institución que se supone debería procurar recluir a los delincuentes.

En efecto, Ángel Mercado corrobora que las historias de Taibo II presentan una función social porque en *Algunas nubes* el "ex sargento de la policía del estado de México [...] no es otro sino Alfredo Ríos Galeana, de quien se afirma durante siete años de robos logró reunir más de mil millones de pesos que entre otras cosas le sirvieron para pagar sus fugas espectaculares" ("Las pistas de PIT II"). Por consiguiente, la novela policial contemporánea plasma verdades presentes en la realidad nacional y al mismo tiempo, reta al destinatario del texto para que esclarezca y descifre facetas ocultas de un sistema social corrupto.[17]

En *Desvanecidos difuntos*, la octava novela de la serie Belascoarán Shayne, la abogada Maricela Calderón Galván contrata

al investigador para encontrar a un desaparecido del estado de Guerrero. Se supone que Medardo Rivera, un profesor comprometido con la lucha social, asesinó a Guadalupe Bárcenas, por lo que ha sido enviado a prisión. La licenciada cuenta con el testimonio de muchas personas que saben que el supuesto muerto está vivo, feliz y paseándose por palenques, fiestas y cantinas. Después de un sinfín de gestiones, la jurista ha logrado comprometer al gobernador de Guerrero de que si le presentase vivo al difunto, el profesor obtendría su libertad y por esto ella acude a su amigo detective. En resumen, la mascarada consistía en que a cambio de saldar una deuda con el jefe de la Policía Judicial del Estado, el supuesto difunto Guadalupe Bárcenas jugaba un tiempo a ser el muerto para incriminar a Rivera.

En la historia, el detective marcha al pueblo de San Andrés y allí todos los habitantes le certifican haber visto a Bárcenas más vivo que muerto. Belascoarán, es perseguido y atacado por quienes desean evitar que halle al supuesto occiso y también pierde temporalmente la vista, una imagen que juega con su capacidad para divisar/leer algo ya que el detective se ve incapacitado para interpretar la realidad, y por extensión, un signo que le señala al lector que él debe hacerlo. Al final el detective llega con el supuesto occiso. Maricela observa al tipo, le da una vuelta midiéndolo y luego sentencia "éste no es Bárcenas [...] Éste es Ramón Bárcenas, el hermano (...) Lo vi en el juicio un montón de veces. Se parece a las fotos del otro, pero el otro hermano debe ser más chaparro." (75)

Por lo tanto, *Desvanecidos* es una parodia sobre el papel que adopta hoy en día la víctima de un crimen porque desplaza la figura del criminal: el profesor Medardo Rivera (el supuesto victimario) está a merced de la justicia gubernamental (el verdadero malhechor). La víctima simulada es Bárcenas, pero el inocente último es el movimiento de reivindicación de los profesores mexicanos. Héctor Belascoarán Shayne figura como un lector-detective incapaz de diferenciar entre la apariencia y la realidad (el ser y el parecer) y de este modo, desde un plano hermenéutico del texto, esto le advierte al exegeta de este tipo de novelas sobre cómo leer el relato y asimismo, sobre cómo se encuentra disimulada una realidad extra textual.[18]

## Cuba: Leonardo Padura

Del mismo modo, en *Pasado perfecto* (1991), la primera novela de la tetralogía policíaca del cubano Leonardo Padura,[19] Mario Conde,

el protagonista, se entera que debe investigar la desaparición de Rafael Morín Rodríguez — un compañero estudiante de la enseñanza media —. A partir de ese instante, el relato de *Pasado perfecto* avanza mientras el detective va descubriendo nuevas señales sobre el destino de Morín. Pero también se desplaza hacia atrás, debido a que Conde revive los recuerdos de la adolescencia que se gatillan a partir del caso asignado. Así, esta narración oscila entre el tiempo presente y una imagen disímil del pasado que sugiere una falacia sobre aquello de que "todo tiempo pasado fue mejor" (lo que también permitiría investigar en estas novelas el proceso de reconstrucción y reinterpretación de una realidad previa al delito).

Mario Conde, al igual que todos los que han conocido a Rafael, mantiene el recuerdo superficial de un hombre perfecto; pero — a diferencia de los demás — en la profundidad de su memoria, el policía retiene otra perspectiva sobre la víctima:

> Rafael Morín seguía siendo el mismo intachable de siempre, y él no debía prejuiciarse: sus recuerdos eran cicatrices de heridas que creía cerradas hace mucho tiempo y un caso abierto era otra historia, y en los casos hay antecedentes, evidencias, sospechas, premoniciones, iluminaciones, certezas, pistas, datos estadísticos y comparables, posibilidades, huellas, documentos y muchísimas casualidades, pero nada tan engañoso y tan equívoco como los prejuicios. (48)

Sin embargo esta obsesión por el investigador hacia la víctima no es errada del todo porque en efecto, Miki 'Cara de Jeva' — un amigo de ambos — le comenta que en algún momento debió mentir al Partido para que Morín no resultara culpable en una verificación que le fue procesada.[20] Por lo tanto, así como Gordon Kelly observa en los misterios contemporáneos, estos detectives desarrollan habilidades que sirven como "the link between the visible and the invisible, between the observable and the unobservable, between appearance and reality" (105).

Mario siempre detectó una imagen falsa tras la aparente corrección y refinamiento de Rafael y por eso, al descubrir el desfalco y la malversación de fondos de éste, el detective se siente hondamente perturbado.[21] En definitiva, René Maciques Alba, el jefe del despacho

de Morín lo asesinó porque éste lo chantajeó para que le ayudase a salir de Cuba cuando supo que estaba a punto de ser descubierta la estafa. El jefe de Conde, el mayor Rangel, al enterarse de la verdad de los hechos "miró la ceniza impoluta de su tabaco y después a sus dos subordinados. Y después dicen que los delincuentes. Niños de teta es lo que son al lado de un tipo como éste o como Maciques. Un respetable director de empresa que maneja miles y miles de dólares. No entiendo, no entiendo, por mi madre que no" (182).

Así, *Pasado perfecto* de hecho discute una contradicción entre la imagen superficial de una víctima y su verdadero carácter; no obstante, este relato también se estructura como una "novela de la memoria" en la que el protagonista se cuestiona por la autenticidad de los recuerdos fijados en la mente, como si fuesen máscaras del pensamiento que ocultan un ser y un parecer.

Del mismo modo, la tercera novela policíaca de Padura, *Máscaras* (1997), también inicia con este mismo tipo de imagen que juega con el dilema entre verdad y apariencia porque bajo una calurosa tarde de verano, Mario desea jugar béisbol con unos niños, pero luego se da cuenta que los chicos están jugando dinero (17). Es decir, desde su comienzo el texto adelanta una contrariedad entre la veracidad y la falsedad. Enseguida, Conde es informado de que debe resolver el caso de Alexis Arayán Rodríguez, un travestido asesinado el día de la Transfiguración que se celebra en la religión católica.

Durante la investigación, el policía conoce a Alberto Marqués, un director de teatro amigo de Alexis quien fue perseguido en el pasado por su homosexualismo. Marqués le descubre un nuevo sentido del travestismo, que resume en que todo es "una apariencia, algo así como una perfecta mascarada teatral" (49). De este modo, Marqués sostiene que en este proceso de parecer lo que no se es, se produce una dinámica de la metamorfosis y la transformación respecto al camuflaje y la intimidación. En *Máscaras*, el asesino de Alexis ha sido Faustino Arayán, su padre, que pasa a ser como "the most dangerous criminal, by implication, was the individual who knew how to manipulate appearances so as to obscure or destroy the traces of activity and intention on which the investigator depended in working backward from effect to cause" (Kelly 44–45). Es decir, bajo el aspecto de un homicidio, se ha escondido un parricidio motivado porque el joven

> se había enterado del fraude que su padre cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista... Así fue como Faustino se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa". (*Máscaras* 227–228)

En apariencia, la muerte de Alexis había sido producto de un conflicto entre homosexuales, pero Conde no se fía de este móvil, convencido de una relación entre la celebración religiosa de la Transfiguración y el crimen. Entonces asocia la presencia de restos de un habano en la escena del crimen con uno de estos cigarros que le ha ofrecido el asesino y de esta forma, de acuerdo a lo planteado por Panek, el "hard-boiled detective has the traditional sharp eye for detail and the rigorous thinker's capacity for synthesizing information into unforeseen conclusions" (Kelly 157).

En su enunciado y en el motivo del crimen, *Máscaras* parecería una clásica historia policíaca; sin embargo, a partir del título de la novela, es posible prever una connotación semántica entre el ser y el parecer (o entre fondo y superficie, realidad y apariencia), que también se puede proyectar como un intento por travestir del discurso. De hecho, en la medida que Conde se entrevista con Marqués — principal sospechoso del homicidio — el detective descubre una 'retórica' del travestido como signo estético, discurso que en esencia contrasta con la naturaleza lineal de una investigación.

De este modo, el detective llega a la conclusión de que "el problema, creía entender el Conde, no era ser, sino parecer; no era el acto, sino la representación; ni siquiera era el fin, sino el medio como su propio fin: la máscara por el placer de la máscara, el ocultamiento como verdad suprema" (73). Así, la ficción se presenta como una difuminación que 'niega una negación' (74) porque fingir es 'hacer como si' para lograr una credibilidad sobre la estructura formal de un signo, más que por un significado intrínseco.[22]

Una investigación criminal — y exegética — se fundamenta en develar el acto de representación y descubrir el simulacro. Entonces, esta oposición de discursos se descubre cuando Marqués tuvo "la clave última de aquel transformismo espectral que magnificaba la aspiración suprema de la representación, donde el actor muere bajo

el atuendo del personaje y el enmascaramiento deja de ser un acto pasajero y carnavalesco por convertirse en otra vida" (166). Por lo tanto, la búsqueda de la nueva novela policíaca (y como se ha planteado aquí, su misma interpretación) consiste en estudiar la máscara de la máscara y no sólo una superficie en oposición a su contenido porque aquí un crimen no se opone a otro delito mayor, sino que ambos son parte de la misma lógica delictual.[23]

## Chile: Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero

*La ciudad está triste* (1987) del chileno Ramón Díaz Eterovic — texto producido bajo un período dictatorial — presenta esta misma dinámica de divisar el palimpsesto del crimen dentro de un crimen, tal como lo anunciase el detective de Padura. Al iniciarse la historia, ante la desaparición de Beatriz Rojas, el detective Heredia pensó "que la investigación sería fácil" (14); empero, cuando un amigo de ésta le confiesa que "ella estaba metida en cahuines políticos" (30) Heredia percibe que "algo andaba mal y no tenía otra posibilidad que seguir revisando el gallinero hasta descubrir a la gallina de los huevos podridos" (32).[24]

El detective descubre que Beatriz, militante política con el nombre de América, ha sido descuartizada por agentes de los Servicios de Seguridad del Estado — la policía secreta del régimen dictatorial- y entonces se da cuenta que no se puede procesar a los culpables del delito.[25] Pony Herrera le cuenta que "se dice algo de un tal Maragaño, una clínica clandestina y de una mujer que se fue de lengua" (47). Heredia va al prostíbulo donde trabaja la mujer que se hizo un aborto en la clínica donde se encubre un centro de tortura, y ella le revela que la joven fue asesinada. El investigador da con el dueño del consultorio, Gerardo Beltrán, y éste le confiesa que además de cometer abortos clandestinos, también participaba en las torturas de las víctimas.

> A continuación agrega que Maragaño y sus hombres se extralimitaron con el castigo. No era la primera vez que ocurría. Primero estuvo lo de una muchacha que murió en la tortura y que para hacerla desaparecer la llenaron de explosivos y la hicieron volar al interior de una oficina pública, simulando que ella era parte de un fallido atentado extremista (59).

Esto ejemplifica que en la nueva novela negra, un delito se encubre con un falso delito y todo resulta una farsa en la que los culpables últimos del abuso quedan impunes.[26] Así, el lector nota el simulacro al leer que

> inventaron una historia y mañana saldrá publicada en las primeras planas de todos los diarios. La muchacha necesitaba hacerse un aborto, ubicó a Beltrán y a éste le salió mal su intervención. El médico decidió hacerla desaparecer. Por su parte, la policía averiguó lo sucedido y al ir a detenerlo el doctor puso resistencia y mató a tres funcionarios antes de morir. ¡Bonita historia! (67)

Entonces, desde una perspectiva metaficticia, Heredia reconoce que no hay un misterio por descubrir porque en verdad, éste nunca existió y "todo no es más que un crimen, un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que revelan al culpable en la última página son para novelas; en la realidad los asesinos ostentan sus culpas con luces de neón. Se conocen sus nombres y apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos" (67).[27] Luego, es válido reconocer que el intérprete de una nueva novela negra o policíaca no sólo lee una fábula de entretención, sino un relato que denuncia las trabas por resolver un conflicto social enmascarado bajo una farsa criminalística.

En la cuarta novela negra de Díaz Eterovic, *Ángeles y solitarios* (1995), el lector se reencuentra con el detective Heredia. El país ya no se encuentra bajo un régimen dictatorial pero a pesar de la nueva situación política, aún existe una impunidad para el crimen simulado y por lo tanto, una vez más se expone un doble disfraz de los sucesos narrados y leídos. Heredia se entera de que su amiga Fernanda Arredondo y otras dos personas han sido asesinadas, aunque la versión oficial de estas muertes las ha declarado como suicidios. El detective no acepta esta explicación y vincula el motivo de su muerte con el tema que ella se encontraba investigando en el país: la comercialización ilegal de armas. En síntesis, el agente se dice a sí mismo: "no me interesaban las guerras ni saber quién se hacía millonario con ellas. Quería los nombres de quienes hacían el trabajo sucio sin aparecer en las portadas de las revistas. Tipos rudos que [...] se ocultaban en algún lugar de la ciudad" (138).

Fernanda muere por encargo de Carlos Olmedo Portugal, un ex oficial de la Armada que trabaja para Interarm, una empresa encargada de la fabricación y comercialización de armas. No obstante, Olmedo Portugal tiene una doble cara porque -además de mercadear con armamentos para su beneficio personal y no para la empresa- él mismo cambió su identidad original simulando un suicidio. De esta forma, el destinatario puede percibir la farsa pues en este caso, la novela revela una crítica a un cambio político en lo aparente y no en lo real, tal como Stevens, el vecino y ayudante de Heredia dice: "nuestra democracia de cartón piedra fue un negocio entre unos pocos inversionistas y algunos políticos criollos. La dictadura dejó de ser rentable y buscaron una alternativa" (181).[28] Es decir, la impunidad continúa respecto a lo denunciado en *La ciudad está triste*, lo que corresponde a un tipo de amenaza que acecha al detective la cual "lies in the power -economic, technological, or broadly political- possessed by the perpetrator to thwart first the process of identification and then the process of apprehension, if the detective is successful in establishing the identity of the perpetrator" (57).

Por lo tanto, la subfórmula como una de las convenciones de la novela policíaca clásica (la distinción entre el culpable aparente y el verdadero culpable) adopta un nuevo carácter que discute el motivo del crimen en relación con toda la conexión socio-política que se encubre tras un delito aparente. Sin embargo, esto no implica que la nueva novela proponga una solución concreta o alternativa absoluta al problema. Resina explica que en la narrativa policíaca de Vázquez Montalbán los modelos delictuales del capitalismo clásico han perdido vigencia porque

> detrás del asesino hay siempre un impulsor sofisticado, el verdadero responsable de una muerte que las leyes no podrán imputarle. Este personaje, a quien denominamos 'el criminal' para distinguirlo del asesino instrumental, sabe manipular la imagen romántica del crimen y ocultarse en el desfase entre imagen y realidad. (*El cadáver* 102–103)[29]

Roberto Ampuero, así como Díaz Eterovic, en *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1992) también desarrolla un programa narrativo que aspira a mostrar la subtextualidad de un crimen fingido. En este caso la víctima es un joven chileno que — en apariencia — ha

retornado del exilio, pero lo sorprendente es que Kustermann había dejado el país como partidario del régimen. Debido a la poca efectividad de la policía oficial, el padre del joven le pide a Cayetano Brulé — el detective de esta serie — que investigue la muerte de su hijo, la cual figura como producto de una balacera a la que él opuso resistencia durante un asalto a su restaurante. Entonces, a medida que el detective investiga el hecho, éste se percata de que hay versiones contradictorias para explicar la muerte de Cristián.

Brulé se entera de que en efecto el joven era izquierdista y pertenecía a un frente guerrillero, por lo tanto, el crimen pudo haber sido una mascarada tanto de la ultraderecha como del mismo grupo político al cual pertenecía la víctima. Después de viajar a Alemania, Cuba y volver a Chile, el detective llega a la conclusión de que Kustermann fue asesinado por un ex-compañero y amigo frentista: Silvio Guerra — dirigente del movimiento — por el móvil de discrepar sobre el método de combatir el régimen dictatorial. Guerra era partidario de la lucha armada y Kustermann de integrarse a la vida legal y pasar el movimiento a la vida política.

En resumen, Silvio se disfraza bajo una nueva identidad: se oscurece el cabello, obtiene un pasaporte falso (elaborado por ex agentes alemanes de la policía secreta) y ahora se llama Albert Kollmann — otro modo de travestismo, incluso cultural, si se compara con la novela *Máscaras*, de Padura —. Como alemán, Guerra representa una empresa que "se dedica en realidad al comercio de armas. Es gente que está vendiendo las armas de la ex seguridad del estado germano-oriental, de las cuales nadie tiene un inventario exacto[...] Son baratas, por lo tanto al alcance de los extremistas de lado y lado en el mundo" (203). De este modo, el crimen bajo el que se oculta la muerte del dirigente frentista no es sólo el asesinato de quien fuera su amigo, sino que revela una incertidumbre respecto a la cohesión al interior de los movimientos ideológicos. Por lo tanto, surge una nueva pregunta: ¿es esto acaso otro modo de exponer una crisis o el fin de la utopía?.

Al final del relato, el lector queda con la duda sobre quién se beneficiaba con el tráfico de armas, ya que en Cuba, Cayetano dialogó con el Zapallo — Alejandro Barra — quien le explicó que "el movimiento no lo dirige una sola persona, una cosa es estar a cargo de las acciones operativas, y la otra dirigir el movimiento" (166). Por lo tanto, en *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* el destinatario

permanece con la incógnita de si acaso el motivo del crimen fue una acción independiente de Guerra en provecho personal, de una fracción del frente o fue un asesinato programado por todo el movimiento. Brulé logra dar con el responsable y las causas inmediatas del crimen, pero en la novela no se devela la razón más profunda que respalda el comercio ilegal de armamento. Así y todo, este relato confirma que en la novela negra, el agente actancial y el lector del discurso deben investigar un crimen aparente porque, en última instancia, bajo la figura de la muerte se camufla una realidad más tétrica y compleja que la de un simple asesinato. En suma, el relato neo-policial como expresión de una nueva novela policiaca es un nuevo modo para presentar una realidad basada en el juego de la ilusión.

La tercera novela negra de Ampuero, *El alemán de Atacama*, también recrea la dinámica de encubrir a los verdaderos responsables de un mal social (en este caso medioambiental), porque en el relato, el mismo Brulé busca esclarecer la muerte de Willi Balsen, un ecologista europeo a cargo de un proyecto para sacar agua de una de las zonas más secas del mundo: el desierto de Atacama.

En principio, todo indica que se trató de un robo porque "alguien huye con un suculento botín en efectivo" (11), pero desde el inicio del relato, el destinatario sabe que actores políticos están relacionados a su deceso[30] y asimismo, los sospechosos pueden ser tanto atacameños, como las novias de Balsen, ciudadanos de San Pedro de Atacama u operarios de la empresa Antares. En definitiva, el responsable operativo es Bodo Pankow, un ingeniero de minas que trabajaba para Antares, una empresa alemana que busca minerales en este desierto. Al final, a los miembros de Antares se les acusa "por la internación ilegal de sustancias tóxicas al territorio nacional, el homicidio de Balsen y Patiño [que] se encuentran todavía en fase de instrucción en los tribunales respectivos [y] por la presunta responsabilidad en la muerte de Bárbara Schuster" (235). Es decir, al término de la novela es posible detectar que los criminales aún están impunes por su delito y que quizás, sus verdaderos responsables permanecen exentos de cualquier culpabilidad.[31] En consecuencia, esta otra novela de Ampuero también deja más dudas que respuestas al destinatario y su exégesis exterioriza la complejidad para descubrir los disfraces del criminal. Por esto, el narrador no da más detalles sobre Antares, responsable último del crimen, porque quizás aún continúe con sus actividades delictivas.

Resumiendo, el relato neo-policíaco reconoce un carácter metaficcional e intertextual, como se puede apreciar en *El alemán de Atacama* que parodia el cuento "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges al decir "En la investigación de un homicidio hay que ir de lo más inverosímil a lo más plausible y en algún punto se halla la clave. Pero eso es pura teoría" (50).[32] Por lo tanto, con esta expresión, el detective Cayetano Brulé — tal como en su momento lo enunció el investigador de Díaz Eterovic — reconoce el carácter metaficticio del relato policial y determina la incapacidad de éste para solucionar un problema empírico fuera del discurso novelesco.

En conclusión, el conjunto de novelas representativas de México, Cuba y Chile estudiadas aquí reúnen un elemento en común: en todas se descubre una nueva dimensión del relato policíaco. En estas novelas latinoamericanas, el verdadero criminal no es el asesino instrumental del delito porque el crimen se produce en función de simular una realidad más compleja y manipulada por grupos de poder hegemónico. Luego, el nuevo relato policiaco es mucho más que "una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época" (Revueltas 107) porque dichos textos van más allá del mundo ficticio y del no-literario al proponer una modalidad de lectura a su destinatario. Esto tampoco quiere decir que la narrativa neo-policíaca pretenda una función ética o moralizadora sino que más bien desea mostrar una situación o estado social en el que se produce una suerte de travestismo discursivo entre un delito común y el crimen que encubre. La nueva novela negra muestra, no adoctrina.

Por lo tanto, al igual que un texto elaborado a modo de palimpsesto, aquí se ha analizado cómo el intérprete del grupo de novelas compuesto por *Días de combate*, *Algunas nubes*, *Desvanecidos difuntos*, *Pasado perfecto*, *Máscaras*, *La ciudad está triste*, *Ángeles y solitarios*, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* y *El alemán de Atacama* debe ser capaz de leer *entre líneas* para identificar el tipo de lectura o modelo exegético propuesto en esta exposición.

Belascoarán Shayne, Conde, Heredia y Brulé iluminan el análisis de una situación social irresoluta y, al mismo tiempo, esto le permite al destinatario del nuevo relato detectivesco descubrir otro nivel de textualidad. En este nuevo tipo de discurso se desarrolla una forma de metalepsis en la que el agente, como actante estructural del texto, se desdobla en el lector. Es decir, mientras estos detectives han

interpretado signos para dar con los criminales, el destinatario se enfrenta a un nuevo modelo de lectura de la realidad. De este modo, la nueva novela de detectives se revela como un documento de denuncia social que opera en un nivel doble de exégesis o explicación textual.

En consecuencia, a partir de este cuerpo de estudio vale insistir en que la nueva novela negra en Latinoamérica se estructura a partir de una doble carga hermenéutica ubicada en su contenido interno y en la dimensión externa. Al mismo tiempo, como si se tratase de un fenómeno enmarcado — una hermenéutica *mise en abîme* — esta modalidad del género proyecta un doble nivel interpretativo para la comprensión del mal.

## Notas

1. Giardinelli observa la narrativa de Hammett y Chandler como maestros del monólogo interior y "en el arte de describir la acción que sustituye a la explicación, y [... el] de ser testigo-narrador-protagonista" (586).

2. En *Palimpsestes* (1982) Gérard Genette entiende la transtextualidad como fenómeno en el que se percibe un texto por debajo de otro, lo que significa la presencia escondida de un discurso disimulado bajo una primera lectura. De igual forma, en el presente trabajo se estudiará la categoría de palimpsesto narrativo.

3. En la poética teórica de Tomachevski se define los motivos como "una de las partes no analizables de la obra que subsisten sin descomponerse a lo largo de la historia lieraria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra" ( "Temática" 203).

4. En "Temática", Tomachevski define los motivos asociados como los que no pueden ser excluidos sin alterar el nexo de causalidad que une los acontecimientos (204). Asimismo, un motivo será estático o dinámico según modifique o no una situación planteada (205).

5. Giardinalli puntualiza que los detectives Isidro Parodi, Borges y Bioy Casares; Máximo Roldán del mexicano Antonio Helú; Román Calvo, del chileno Alberto Edwards estaban inhibidos de todo cuestionamiento a la realidad "Por eso, su literatura policial sí fue evitadora de todo contacto directo con la realidad. Y por eso, también, sus detectives, aunque atractivos y hasta fascinantes, fueron falsos. Porque fueron literarios" (592).

6. Para los criterios de este trabajo, dicha perspectiva restringe observar sólo un tipo particular de relato policíaco que explicita o evidencia

abiertamente su carácter metatextual y excluye aquellos que lo presentan de modo implícito.

7. Tal como Leonardo Padura, en *Máscaras*, plantea su concepto de novela negra expresando que Mario Conde es una metáfora, recurso literario basado en trasladar un sentido 'recto' del significado en otro figurado.

8. Greimas explica que "estos papeles están definidos a la vez por la *posición* del actante en el encadenamiento lógico de la narración (su definición sintáctica) y por su *investimiento modal* (su definición morfológica), haciéndose así posible la reglamentación gramatical de la narratividad" (187).

9. Por ejemplo, Joan Ramón Resina atribuye como una causa de la aparición de la novela negra en España al hecho de que la "muerte [de Franco] disolvía el aura del régimen pero dejaba intacta la realidad social" (*El cadáver* 59).

10. Para los fines de este trabajo es innecesario categorizar al lector como modelo, sujeto empírico, narratario o ideal del texto, porque se lo desea plantear como función externa del enunciado; o como coayudante de la enunciación.

11. Gordon agrega que "knowing the other involves knowledge and understanding of individuals both as individuals — that is, in their rich circumstantiality's and idiosyncrasy — and as members of particular groups or occupants of particular social roles, who thereby possess the special knowledge associated with the group or role — especially the knowledge of the cultural rules that structure and inform role-specific behavior" (29).

12. Respecto a los detectives clásicos, Gordon dirá que "fictional detectives attempt to solve mysteries or problems by first identifying the person or persons whose acts, culminating typically in murder, created the mystery or the problem and then apprehending the perpetrator(s). [...sin embargo] Justice in detective fiction is not always or simply to be found in courts of law. On occasion it involves hiding the truth discovered in the process of investigation [...] in order to protect other individuals who might be injured by the public identification of the perpetrator, for example" (55–56).

13. De acuerdo a la categoría de Resina estos *topoi*, que no se pueden llamar unidades porque pueden representar cadenas sintácticas, "hasta cierto punto semejan formaciones paradigmáticas en relación con el orden sintagmático del esquema genérico. Pero sólo hasta cierto punto, pues, si es cierto que las funciones admiten una variabilidad de especificaciones prácticamente ilimitada [...] una vez que el esquema se somete a un punto de vista culturalmente específico, la sustitución paradigmática de los *topoi* se ve restringida por las relaciones sintagmáticas que los gobiernan en su habitat cultural" (229).

14. Carlos le dice: "cuídate de los milagros, de los militares, del cielo, de los apóstoles. Y si lo encuentras, y si él está loco y mata por necesidades más allá de ti, de mí, de nosotros, mátalo. No lo entregues a la policía..." (43–44).

15. Además, Taibo II agrega que "de plus, il me paraissait intéressant de subvertir le genre, d'introduire l'artifice littéraire dans un univers des conventions" (Guérif 54).

16. Luego, como explica Resina "el antagonista se define parcialmente por su papel en el crimen investigado [...], pero este crimen no consume la culpabilidad. Es meramente accesorio de una lacra originaria que el responsable comparte con otros miembros de su grupo social, complicidad en que tiene su origen el malestar general, la inquietante evolución o involución de fuerzas en el cosmos" ("La figura del criminal" 232).

17. Por esto, en el índice de *Algunas nubes*, el lector debe poner atención en la tipografía del enunciado y al mismo tiempo, a su carga semántica, ya que los títulos número cuatro y nueve del libro presentan una grafía diferente al resto de los capítulos de cada sección del libro. Luego, la lectura de IV: "*La historia de La Rata tal como Héctor la sabía y otras cosas que no sabía*" le indica al destinatario que se dispone a recibir una información que incluso el protagonista del relato desconoce y el capítulo IX dice "*La historia del comandante Jacinto Saavedra tal como sólo él la sabía*", revela un informe ultra secreto que sólo el narrador de los eventos domina (si es que en verdad maneja).

18. Uriel Quesada observa que este fenómeno tiene la función de "mostrar el esqueleto del discurso de la verdad, y con ello cuestionar la historia misma" lo que implica un "mecanismo de resistencia, una revelación de los mecanismos internos de la supuesta verdad que conocemos, vivimos y aceptamos sin discusión" ("La verdad, el poder y la ficción policiaca: el caso de *Castigo Divino*, de Sergio Ramírez" 28).

19. Las novelas que componen la serie son *Pasado perfecto*, *Vientos de Cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño* escritas y publicadas entre 1990 y 1997.

20. Es decir, tal como lo dijese Miki, el ciudadano perfecto era "un oportunista elegante" (129).

21. El narrador dice que "en su mente estaba la imagen de Tamara, el discurso de Rafael el primer día de clases, la campana que sonaba el director del campamento, el solar de Diez de Octubre, la sonrisa infalible y segura del hombre que no aparecía y se reía, se reía" (*Pasado perfecto* 158).

22. Esto también se podría estudiar desde la perspectiva del simulacro de Jean Baudrillard (1998) y su relación con la cultura de masas; no

obstante, en este trabajo se ha preferido limitar el estudio al nuevo desafío hermenéutico del relato, como inquietud primera.

23. De modo paralelo, en *Máscaras* el cuerpo policíaco al que pertenece Mario Conde está siendo sometido a una investigación también, pero en efecto, la narrativa de Padura más que orientarse a un problema institucional, se enfoca en personajes específicos corrompidos por un asunto de poder.

24. Heredia desarrolla lo que Sebrelli identifica en los detectives de Dashiel Hammett quienes "no establecen nunca la verdad, se limitan a proponer una interpretación; la culpabilidad de los asesinos estará decidida por esa interpretación y no por los hechos mismos" ( Quesada 22).

25. Solís, como policía oficial le había dicho:"no es la primera vez que se sabe de tipos que tiran de chincol a jote en nombre de la patria. Mi escritorio está repleto de denuncias que no se pueden investigar, informes a los que no se les cree una coma, resultados de autopsias adulterados y cientos de papeles a los que sólo se les tira polvo encima" (42).

26. Heredia le dice a Marcela, hermana de la víctima, que la policía conoce lo ocurrido pero duda que procesen a los asesinos porque en la ciudad, "la justicia tiene doble venda sobre los ojos" y "los criminales tienen santos en la corte". Ella piensa en la justicia pero él agrega:"tienes que aprender que gente como nosotros está sola en la ciudad y que sobrevivir ya es suficiente. Lo único que te puedo ofrecer es llegar hasta el último de los culpables" (66).

27. Entonces, de acuerdo a Kelly esto se transforma en una fuente de frustración porque se trata de "the perpetrator's skills at lying, dissembling, covering his or her tracks, and in general successfully hiding from the investigator" (57).

28. Por eso añade que: "de aquí al nuevo siglo nuestra historia será rosada, y en veinte años más, blanca. Los comunistas seguirán pagando sus errores y el desmedido apego a los soviéticos; los socialistas defenderán al capitalismo, y los únicos que seguirán igual, son los empresarios y políticos de la derecha. Ellos nunca pierden. Manejan la historia como un negocio y les da lo mismo administrar con votos o garrotes" (*Ángeles y solitarios* 181).

29. Resina especifica que, "si en la novela policiaca clásica la sociedad castiga una subjetividad que se ampara de las formas ideológicas del sistema, en la novela del desencanto las cosas se presentan de otra manera. Aquí la conformidad ideológica (que siempre obedece a motivos deshonestos) aún es enjuiciada negativamente, pero ha sobrepasado la esfera semántica de la criminalidad en el sistema legal, y con ella la reacción punitiva de éste" (103).

30. El argumento del relato comienza con un narrador que utiliza una función apelativa hacia el diputado Mariano Patiño quien al enterarse de la muerte de Balsen, piensa: "ellos lo liquidaron, no te cabe duda. La sangre se agolpa en tu rostro de facciones aguzadas y te agita el alma. Tendrás que actuar, hace algo, algo urgente. [...] Aunque signifique arrojar por la borda tu propia carrera" (*El alemán* 11); pero el político nunca llegó a ningún lado porque su avión Cessna nunca alcanzó su destino ya que cayó a tierra una hora después de que despegara del aeródromo.

31. Por ejemplo, Solange Farías, la misteriosa compañera de Patiño "gracias a uno de los estudios de abogados más renombrados de Santiago, [...] salió libre de polvo y paja de los procesos. Esto, pese a que testigos declararon haber visto que Pankow y Patiño solían reunirse a menudo en el departamento de la secretaria" (*El alemán* 236).

32. En el cuento, de Borges Treviranus le dice a Lönnrot "No hay que buscarle tres pies al gato [...] Alguien, para robarlos habrá penetrado aquí por error. Yarmonsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo", a lo que Lönnrot contesta "Posible pero no interesante [...] Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante" ("La muerte y la brújula" 149). Es decir, en este caso Brulé opera como el antidetective borgeano.

## Obras citadas

Ampuero, Roberto. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago de Chile: Planeta, 2001.

———. *El alemán de Atacama*. Santiago de Chile: Planeta, 2001.

Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula". *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1996: 147–163

Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. Santiago de Chile: LOM, 2000.

———. *Ángeles y solitarios*. Santiago de Chile: LOM, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Giardinelli, Mempo. "La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana." *Los Novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H Corral. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991: 585–593.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica.* Madrid: Gredos, 1976.

Kelly, R. Gordon. *Mystery Fiction and Modern Life.* Jackson: Mississippi UP., 1998.

Mercado, Ángel. "Las pistas de PIT II". *La Jornada.* México, 25 de julio, 1996. http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960725/mercado.html

Merivale, Patricia y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting Texts : the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism.* Philadelphia: Pennsylvania UP.,1999.

Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado Perfecto.* Guadalajara: EDUG, Dirección de Publicaciones, Universidad de Guadalajara, 1991.

———. *Máscaras.* Barcelona: Tusquets, 1997.

———. *Paisaje de Otoño.* Barcelona: Tusquets, 1998.

———. *Viento de Cuaresma.* Barcelona: Tusquets, 2001.

Panek, LeRoy. *An Introduction to the Detective Story.* Bowling Green: Bowling Green State UP., 1987.

Quesada, Uriel. "La verdad, el poder y la ficción policíaca: el caso de *Castigo Divino,* de Sergio Ramírez." *Mester* 31. 2002: 17–31.

Resina, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto.* Barcelona: Anthropos, 1997.

———. "La figura del criminal en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán." *Indiana Journal of Hispanic Literatures.* 2. 2 (1994): 227–40.

Revueltas, Eugenia. "La novela policíaca en México y Cuba." *Cuadernos Americanos* 1.1. 1987: 102–120.

Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate.* Barcelona: Grijalbo, 1976.

———. *Algunas nubes.* México D.F.: Alfaguara, 1995.

——— *Desvanecidos difuntos.* México D.F.: Planeta, 1999.

Tomachevski, Boris. "Temática." Tzvetan Todorov (ed). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Buenos Aires: Signos, 1970: 199–232.

# Colonial Others as Cuba's Protonational Subjects: The Privileged Space of Women, Slaves and Natives in Gómez de Avellaneda's *Sab*[1]

*Kelly Comfort*
*University of California, Davis*

Throughout Cuban literary history, authors and critics have celebrated racial admixture as representative of the island's unique national character. Beginning most notably with José Martí's "Nuestra América" in 1891, one encounters frequent praise of mestizaje and a manifest desire to unite the natives, the newly freed slaves, and the "campesinos" or country folk against the foreign element that continued to relegate Cuba to colonial status. More than half a century later, Alejo Carpentier, in his famous 1949 preface to *El reino de este mundo*, addresses the presence of the "marvelous real" in America and offers further celebration of the Caribbean region as a place that, "[b]ecause of the virginity of the land, our upbringing, our ontology, the Faustian presence of the Indian and the black man, the revelation constituted by the recent discovery, its fecund racial mixing [*mestizaje*], . . . is far from using up its wealth of mythologies" (88). Roberto Fernández Retamar, a contemporary Cuban critic, echoes the sentiments of his precursors when he insists that "within the colonial world there exists a case unique to *the entire planet*: a vast zone for which *mestizaje* is not an accident but rather an essence, the central line: ourselves, 'our mestizo America' " (4). Owing to these and many other examples, it has become a commonplace in literary and historical studies to discuss mestizaje as a defining characteristic of Cuban national identity.

This study examines a literary work written more than four decades before the abolition of slavery (1886) and over half a century before the achievement of Cuban independence from Spain (1898). Despite its early

publication date in 1841, however, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga's *Sab* serves as an important precursor to later celebrations of Cuba's amalgamated racial heritage. The white Creole author prophetically envisions the intersection of abolitionist discourse and the call for a multiracial nation in her construction of a conglomerated protonational subject which, symbolizing a palimpsest of oppressed "Others," is destined to lead her native and colonial Cuba toward independence and nationhood. The novel aims to eliminate from the island both "the dealers in human flesh" and the unscrupulous foreign merchants, while incorporating into the newly imagined space those "unhappy race[s] deprived of human rights": "races" which — in the novel's expansive definition — include slaves, natives, and women (30–31). The nation Gómez de Avellaneda imagines shall not be drafted upon racial, gender, or ethnic lines; rather, her native island is to become an independent nation in which the commodities to be exchanged do not include slaves or women and the national subjects are no longer the objects of patriarchal, commercial, or foreign control.[2]

Whereas critics have consistently commented on Gómez de Avellaneda's antislavery or abolitionist intent in writing *Sab*, more recent scholarship has reoriented the attention onto the ways in which this critique of slavery is coupled with an even more intense condemnation of female bondage.[3] The recent trend has thus been to explain *Sab*'s multi-faceted attack on: "slavery and racism along with marriage and the subjection of women"(Kirkpatrick 151); "la injusticia de toda servidumbre" (Barreda Tomás 619); "race and sex privilege" (Schlau 495); "a general system of unequal, binary, aesthetic, and social relationships between light and dark, men and women, masters and servants" (Sommer 119). The crucial difference between the present study and previous criticism lies in my emphasis on the importance of the anticolonial and protonational arguments made in the narrative. I will examine how the colonial situation of Gómez de Avellaneda's native island informed her treatment of the exploited characters and prompted her utopic vision of Cuba as an independent nation. In an attempt to ascertain why this author posed the views she did when, where, and in the form she did, my analysis of *Sab* will discuss how the ideas purported in the novel intersect with and transform the broader debates on the political economy of slavery and colonialism held by Gómez de Avellaneda's contemporaries with respect to such topics as the fate of the institution of slavery on the

island, Cuba's relationship with the metropolis and the international market, as well as its growing heterogeneous society.

In her effort to envision an amalgamated protonational subject who would occupy the imagined Cuban nation, Gómez de Avellaneda begins by undoing, from the very outset of the novel, the dichotomies by which white men assert themselves as *subjects* who use, sell, and control slaves as *objects*. Taking the titular character and chief protagonist as our first example, we see that Sab's "blackness," the visual marker of a slave's otherness, is not overtly apparent as demonstrated in the opening scene wherein he successfully passes as a free landowner. The narrator describes his appearance in a confused manner: "He did not appear to be a white *criollo*; neither was he black nor could one take him for a descendant of the indigenous inhabitants of the Antilles. His face was a singular composite which revealed the mingling of two distinct races, an amalgam, it could be said, of the features of the African and the European yet without being a perfect mulatto" (28). Sab's racial indefiniteness is the first step in Gómez de Avellaneda's attempt to uproot the untenable underpinnings of the evil institution. I agree with Doris Sommer's assertion that Sab functions as "a new incarnation of an extinct aboriginal 'Cuban,' one who exceeds or violates the strict racial categories that have made slavery work" (113). His hybridization disrupts the binary opposition needed by the patriarchal, slave-owning colonizers to justify and perpetuate their power. In the colonial setting of Cuba, where "the division between white and nonwhite was . . . jealously guarded by the colonial state and the white elite" (Schmidt-Nowara 8), Gómez de Avellaneda's decision to create visual confusion with regard to Sab's skin color is indeed significant. She further underscores Sab's unique and elevated social status by juxtaposing his eloquent language (30), aristocratic manners (44), "noble sentiments" (106), "man's heart" (96), and free and noble soul (30) with his "enslaved and base" body (30). Sab's "internal whiteness" and mere vestigial "black" appearance serve to question and undermine the authority by which white men elevate themselves over black slaves.[4] As Sommer astutely observes, "Sab's racial and historical character is already so intimate an amalgamation of terms that it has produced a unique, 'autochthonous' type" (122), a type that will eventually come to serve as the visual and ideological symbol of *cubanidad*.

Not only does Gómez de Avellaneda attempt to destroy the categories of master and slave, white subject and black object, but she also destabilizes the power of men (with Sab being the obvious exception here) by esteeming the virtues and values of women. To underscore her negative opinion of the patriarchal, colonial, slave society, Gómez de Avellaneda establishes an almost complete lack of maternal figures, a factor that contributes, at least in part, to the tragic fates of her protagonists. Carlota has for four years been without "the tenderest of mothers" (34); Teresa "lost her mother at birth" (36); and Sab's "unfortunate mother" died in his arms (81). This motherlessness is portrayed as the negative consequence of male domination, a reality underscored by depictions of Cuba's threatened and exploited "virgin" soil. Ultimately, Gómez de Avellaneda suggests the possibility for improvement and independence via a return to virgin soil, to the common mother, to native Cuba, and thereby genders her imagined nation. Thus, despite the majority of her characters' unhappy fates, the Cuban author *does* create the possibility for hope, for a future. The future she envisions, in part a return to the past, begins the moment Sab says to Martina, "be my mother, take me for your son." (81). Sab's choice of Martina is significant insofar as he replaces his own late African mother, a princess from the Congo, with the vestiges of an original, precolonial Cuban mother. When Martina, having lost all of her own supposedly "native" children and left only one grandchild, agrees to adopt Sab as her son, Gómez de Avellaneda continues her sketch of an independent and protonational Cuba, one whose feminization or depatriarchalization is also significant. Sommer supports this interpretation, claiming that Martina, "the mistress of Cubitas, is an inspiration for wresting a kind of independence from bondage" (115). More importantly, this merger of the "native" mother with the hybrid son introduces the possibility for a new Cuban protonational subject; through this familial bond, Sab indeed becomes "as legitimate and autochthonous in this New World as were the indigenous . . . masters of the island" (Sommer 114). Martina provides Sab with a metaphorical "rebirth" that allows him to replace what he has lost, namely a country to call his own. Thus, in spite of Sab's earlier claim: "I have neither father nor mother . . . I am alone in the world; no one will weep at my death. I have no homeland to defend, because slaves have no country" (107), his choice of Martina as adoptive mother

provides him with a new place of birth in Cuba. It is through this mother/son union (which, as I shall address shortly, originates in the symbolic setting of Cubitas) that Gómez de Avellaneda joins the causes of the slave and the native as they unite against their common enemy: the Spanish colonizers.

Indeed, the Spanish colonizers were responsible for both the extermination of the indigenous population and the importation of slaves to the island. In *Cuba: From Conquistador to Castro,* Geoff Simons explains how the former event led directly to the latter: "[t]he Spanish onslaught on the Indian communities of the Caribbean continued for some decades [1530–1560] — until the extermination of virtually the entire Indian population of the islands stimulated the Spanish Christians to import slaves from Africa. The multifaceted European onslaught on the indigenous peoples had wrought nothing less than genocide" (94–95). Recognizing this severe decrease in the island's native population, Gómez de Avellaneda establishes as ambiguous Martina's claim to "indigenous" origin. "Doesn't she [Martina] claim to be a descendent of the Indian race and put on ridiculously majestic airs?" (72), asks Don Carlos. Sab responds by stating that the farmers of Cubitas "really believe her to be a descendant of that unfortunate race, now almost extinct on this island" (72). Although the novel never reveals whether or not Martina's claim to nativeness is legitimate, the mere suggestion of such a fact proves to be a crucial step in Gómez de Avellaneda's redefinition of what constitutes a "native" Cuban. I would suggest that the novel comes to define as "natives" those born on Cuban soil, and wishes to "other" or exclude all European outsiders. This promotion of Creole nationalism is an important move in imagining Cuba as independent insofar as the place of enunciation is no longer Spain, but the island of Cuba, and it is the "native" Cuban who acts as the "self" who defines Spain, or simply Europe, as "other."[5]

Moreover, the "native" Cuban subjects serve to symbolize a level of equality not found under the present colonial system, and hence never realized within the novel. This is best exemplified when Sab narrates Martina's hopes that "[t]he earth which once was drenched in blood will be so again: the descendants of the oppressors will be themselves oppressed, and black men will be the terrible avengers of those of copper color" (73), and then explains that contrary to such hopes for an active and slave-led revenge, it will not be he who leads

a rebellion. "Calm yourself," Sab tells Teresa, "you are not threatened by any danger. The slaves patiently drag their chains: in order to break them they might only need to hear one voice which cries out to them 'You are men!,' but I assure you that voice will not be mine" (97).[6] Even though Sab does come to the natives' aid many times, e.g., soliciting money from Don Carlos to help Martina, saving both Luis and Leal from the fire, and building and furnishing a new hut for Martina, he actively refuses to promote change through a rebellion. Instead, Gómez de Avellaneda attempts to bring about change by what Sommer refers to as "a marriage of signs" (123). Rather than avenge himself with respect to the white slave owners, Sab wishes to marry Carlota, his former owner's daughter. Knowing, however, that such love is in vain, Sab tells Teresa:

> Then I remembered that I was the offspring of a defiled race, then I remembered too that I was a mulatto and a slave . . . then my heart, seared by love and jealousy, first began to throb with indignation, and I cursed nature which condemned me to worthlessness and shame. But I was unjust, Teresa, *for nature had not been any less our mother than yours. . . . But human society has not imitated the equality of our common mother who has told us in vain: 'You are brothers.' Idiotic society, which has reduced us to the necessity of hating it and of founding our happiness on its total destruction*! (97, my emphasis)

The reference to the "common mother" takes the already complex familial metaphor a step further. Not only are Sab and Martina joined in a mother/son relation, but the familial bond is strengthened by their attachment to the "common mother" who ensures that each member of this pseudofamily is the equal of the others. Consequently, despite the frustrated merger of Sab and Carlota in the romantic sense, they are joined nonetheless in a familial bond — metaphorically as "brothers" and literally as cousins, although Sab, unaware of his father's identity, does not share the reader's knowledge and Carlota's suspicion of this latter relationship.

Carlota thus becomes the final member needed to complete the model of national consolidation and the redefinition of the "native" that this novel envisions. Being a woman, Carlota is exploited by, and

powerless within, that "mercantile and profit-oriented atmosphere" of white men (135). Thus, whereas Martina's enemy would be the colonizers and Sab's the slave owners, Carlota is subjugated and enslaved by capitalistic foreign merchants, most notably by her husband and father-in-law. In fact, Enrique, "surrounded since infancy by an atmosphere of commerce" (47), and his father George, both "so earthbound and sustained by material gain" (137), represent the negative forces that rob Carlota's sisters of their inheritance and make women poor, blind victims, like slaves (144). Sab rightly asserts that Enrique will take Carlota "to wife like a piece of merchandise, calculatingly, for profit, transforming into shameful speculation the most holy bond, the most solemn pledge!" (109). *Sab* thus launches a staunch criticism of the patriarchal and capitalistic world that determines the tragic fates of our exploited female characters.

Interestingly enough, the very subjects who dominate and benefit from the novel's colonial setting — most obviously the foreign capitalists but so too the Spanish colonizers — are also those who would warrant exile if Cuba gained the desired or imagined independence. At the exact historical moment in which Cuba's economy slowly begins its transition from slave labor to capitalism, it seems that Gómez de Avellaneda attacks both systems on similar grounds: the exploitation of slaves in the former instance and of women in the latter case. The novel's dual attack on the foreign capitalists and the promoters and supporters of slavery corresponds to the intersection of race, economy, and colonial/national status during the first half of the nineteenth century in Cuban and Spanish discourse. Christopher Schmidt-Nowara points out, in *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833–1974*, the interrelatedness of these factors when he speaks of the efforts of the Spanish Abolitionist Society to end Cuban and Puerto Rican slavery, claiming that their aim "met with massive resistance, both in the colonies and in Spain, as it threatened the very basis of economic and political hegemony within the imperial system" (1). This assertion rightly suggests that slavery was simultaneously caught up in a complex web of concerns with respect to both capitalist development and the nature of the colonial government. On the one hand, many saw slavery as essential to the prosperity of Cuba's sugar oligarchy. Consequently, despite the belief that slavery was incompatible with the cause of national independence, economic considerations

superseded moral and protonational concerns, causing many to defend slavery on economic grounds. On the other hand, some Spanish and Cuban abolitionists, staunch defenders of the market economy, "criticized the dominant strategies of capital accumulation in Spain and the Antilles and sought to transform them by abolishing slavery and opening free markets" (Schmidt-Nowara 12). It is essential to realize that the novel's protonational thrust involves an attack on the British capitalists in particular. It is as if Gómez de Avellaneda recognized the fact that "[s]i España era la metrópoli política, Inglaterra fue la metrópoli económica, y no sólo comercial, racionalizando y jerarquizando el entramado de la economía exterior de la isla de Cuba en Europa" (Bahamonde and Cayuela 66). By mid-century, "[c]apitalismo y esclavitud resultaban incompatibles" (Rivas Muñoz 4); "[e]l éxito del comerciante sería el contrapeso del fracaso del viejo hacendado" insofar as the coastal traders and merchants "alcanzó un poder económico indiscutido y francamente hegemónico, muy por encima de la vieja oligarquía azucarera" (Bahamonde and Cayuela 27, 30).

Gómez de Avellaneda rejects the island's dependency on slave labor, yet she also critiques the Otways's capitalistic and neocolonial streak in particular and the beginnings of Cuba's transition to a market economy in general. In order to understand her unique position, it is helpful to note that whereas a contemporary school of antislavery — the Del Monte Group — did exist in Cuba before the publication of *Sab* in 1841, Gómez de Avellaneda was not part of this group for a variety of reasons, namely "her youth, her gender, and the fact that she came from central Cuba, which was a fair distance from Havana and whose principal industry was cattle, not sugar" (Scott xx). Geography undoubtedly played an influential role in shaping our author's views towards slavery and Spanish rule.[7] To a large extent her stance echoes that of many eastern Cubans who, as Louis A. Pérez Jr. explains, "[w]ith proportionately fewer slaves, and large numbers of free people of color, . . . [were] generally less sympathetic to slavery, less tied to sugar production, and less committed to the colonial structures upon which slavery and sugar production depended" (91). Hence, Gómez de Avellaneda can urge abolition and independence, even if she simultaneously laments the increasingly capitalistic character of her native land. Whereas historically the call for abolition was fueled by economic concerns

and the realization that Cuba had to become more industrialized if it were to remain prosperous, here Gómez de Avellaneda reveals only moral reasons in her praise of Sab. In contrast to Raúl Cepero Bonilla's assertion, in *Azúcar y abolición*, that the causes of the gradual call for abolitionism among the plantation owners can be found "en la economía de la sociedad cubana y no en los sentimientos de su heterogénea población," our author critiques these new economic motivations and does in fact consider the various needs of Cuba's heterogeneous population with respect to both race and sex (26).

The novel's various critiques come together through the character of Carlota, whose many visions of freedom and equality are, if not aimed initially toward women, directed at her oppressed counterparts: the slaves and the natives. Carlota contests, "[w]hen I am Enrique's wife . . . no unhappy soul around me will breathe the poisonous air of slavery. We will give all our blacks their freedom. What does it matter to be less wealthy?" (57). Additionally, she admits, "I do cry when I remember an unfortunate people [the natives] who once dwelt on the lands we live on now . . . . Here those children of nature lived in happiness and innocence: this virgin soil did not need to be watered with the sweat of slaves to be productive; everywhere it gave shade and fruit, water and flowers, *and its entrails had not been rent asunder so that its hidden treasures could be torn out by greedy hands*" (74, my emphasis). Employing a language rich in metaphors of violation and rape, Carlota demonstrates her sympathy to the injustices that characterize Sab and Martina's fates. Yet the cruelty Carlota's counterparts have suffered as a result of these "greedy hands" is not so different than her own fate, since, as Kirkpatrick tellingly states, marriage uproots Carlota from the "virginal garden" and replants her in the "world of the marketplace" (149).

It is not, however, until Carlota reads Sab's letter and hears Teresa's final words that she comes fully to grasp the injustices of her own situation. Teresa explains it to her most directly:

> May Heaven keep you from one day looking back with sorrow at the country in which you were born, where uprightness is still esteemed, base actions are despised, and where, in obscurity, fundamental virtues still exist. Men are evil, Carlota, but you should not hate them nor become discouraged on your road. It is useful to know

> what they are and not to ask more of them than they can give; it is useful to relinquish those dreams that perhaps no longer exist anymore except in the heart of *a daughter of Cuba*. For we have been fortunate, Carlota, to have been born on *virgin soil*, under a magnificent sky, not to have lived in the bosom of a feeble nature but surrounded by all of God's great works. (138, my emphasis)

Following these words and the reading of Sab's letter, Carlota returns to virgin soil, to "Cubitas," in search of Martina. Seeking solace from her marital woes (as indeed the novel's literal "marriage of signs" proves disastrous) and feeling a strong allegiance to the plight of the natives and slaves, Carlota abandons the cold and mercantile world of Enrique Otway and returns to the wild, untamed interior of Cubitas.[8] If we recall Carlota's initial vision of marital bliss which took place on her first trip to Cubitas — "Oh, Enrique! I lament not having been born then when you, an Indian like me, would have built me a palm hut where we would have enjoyed a life of love, innocence, and freedom" (74) — we can better understand the progression she makes from a naïve romantic to a disillusioned realist. Many critics have noted that this passage reflects Carlota's (and by extension Gómez de Avellaneda's) notion of a "pre-European utopia of peace and harmony with nature" (Scott xxi) as well as her desire for "the possibility of existence outside history and society in which community, equality, and happiness are simply the conditions of the natural paradise that she believed Cuba to be before the European invasion" (Kirkpatrick 173). Moreover, Steven Skattebo locates here a "double sense of nostalgia" both for the Cuba the author knew as a child and for an imagined "pre-Conquest paradise" (188–189).

Indeed, Gómez de Avellaneda's call for an independent Cuba has nostalgic undertones insofar as she imagines an autonomous nation resembling the pre-colonial and pre-slavery past of her native island, rather than reflecting the increasingly capitalistic character it was to assume. This is best demonstrated by Carlota's return at the end of the narrative to the symbolic Cubitas, the idealized space of "little Cuba." In the closing scene, "news of a miraculous event began to circulate rapidly" (147). The villagers of Cubitas mistake Carlota for the ghost or spirit of the recently deceased Martina, namely because they find it easier to imagine that Sab's adoptive Indian mother has

risen from her tomb to pay tribute to him, than to fathom that Carlota, a white Creole woman and Sab's former mistress, would have been unable "to forget the slave who rests in a simple grave under that magnificent sky" (147). According to Skattebo's astute analysis, this final scene reflects "more than just mistaken identity on the part of the cubiteros," as it also implies a "symbolic identification" with Carlota replacing Martina and/or the "guaca," a term referring to "a light that appears at night usually associated with indigenous burial sites or buried treasure" (194). Let us remember the story narrated by Sab on the initial trip to Cubitas about the recurring light thought by the villagers to be caused by the soul of the chief Camagüey on its nightly return to the fatal hill from which the ruler had been thrown by the Spanish colonizers (72–73). Now, once again, Gómez de Avellaneda links the magical world of Cubitas with the tale of a miraculous night vision. The story of the flashing light "evolves into various manifestations: Sab replaces Camagüey, the light of the guaca is fused with Martina, then with Carlota. Carlota, as a criolla, takes on the identity that emanates . . . from the land itself, the identity of the indigenous and African elements of Cuba" (Skattebo 195). In this way, Gómez de Avellaneda "creates a symbolic resolution, a spiritual union, a transculturation, a widening of identity" (Skattebo 195). She merges the figure of Carlota with the natives and slaves, thereby designating this daughter of Cuba as the final member of the redefined "native" Cuban subject. Nevertheless, the life world of the novel — the patriarchal slavocracy which dominates colonial Cuba — does not allow for the emergence of this new conglomerated subject. Recognizing this, Gómez de Avellaneda must make her heroes the victims in her novelistic world. She cannot portray the merger of Sab, Martina, and Carlota, except in their symbolic union at the site of Sab and Martina's graves. Their desired world has not yet been attained, but the seeds have indeed been planted in the soil readers will inherit and cultivate.[9]

I find it remarkable that, already in 1841, Gómez de Avellaneda was able to prescribe a future for Cuba that corresponded so closely to the ensuing historical realities. Not only did abolition become a necessary requirement for achieving independence, but so too were protonational sentiments tied to the idea of national consolidation. Yet with respect to repeatedly made contentions that "the discourse of *mestizaje* has had a peculiar currency in Cuba . . . [and] has been

perhaps the principal signifier of Cuba's national cultural identity" (Kutzinsky 5), it is nonetheless critical to understand how the vision of *cubanidad* propounded in *Sab* consists in a version of mestizaje that demands racial, ethnic, and gender equality as well as a common allegiance to the imagined Cuban nation.[10] If we return to one of the initial descriptions of Sab as someone who "did not appear to be a white *criollo*; neither was he black nor could one take him for a descendant of the indigenous inhabitants of the Antilles" (28), we recognize that Gómez de Avellaneda hints from the beginning that she aims to merge the various races and ethnicities found in Cuba. Because he does not fit into any recognizable racial category, Sab synthesizes all three: the white Creole, the black, and the native. According to Gómez de Avellaneda, Sab, his "native mother" Martina, and Carlota, "daughter of the tropics," together would be the Cuban protonational subject *par excellence*. Yet this hybridized new subject cannot be successful within the novel's setting insofar as the triad could not represent the depicted Cuban colony. Instead, they are figures to be incorporated into the future Cuban nation, one whose ideal national subject would be an aggregate of the oppressed members of its present. Thus, by merging notions of autonomy and autochthony, Gómez de Avellaneda creates a powerful counterhegemonic discourse of more than just antislavery and proto-feminism insofar as she also promotes protonationalism.

## Notes

1. I wish to thank Neil Larsen, Ana Peluffo, and Chuck Walker for their thoughtful and helpful suggestions at various stages of this study.

2. *Sab* was originally published in Spain, where Gómez de Avellaneda was living at the time. Consequently, as Nina M. Scott explains, the author "had the advantage of being in Spain and living under the generally liberal government of the Regent, Queen María Cristina; publication of an anti-slavery work was possible in Spain, as opposed to Cuba, where it was not" (xxi). In fact, *Sab* was not published in Cuba until 1914 on the centennial of Gómez de Avellaneda's birth, namely because the Cuban national archives had classified *Sab* as containing "doctrines subversive to the system of slavery and contrary to moral and good habit" (Scott xv).

3. One of the most important studies of gender-criticism is Susan Kirkpatrick's "Feminizing the Romantic Subject in Narrative: Gómez de Avellaneda," in which the author rightly contends that Gómez de Avellaneda has "a doubly marginalized perspective — both as a woman and as a colonial — that gave her a critical consciousness of white, male, metropolitan hegemony" (135), yet nonetheless focuses more on the author's gender than her colonial status when she concludes that the use of Sab and abolitionist arguments function simply as a mask for Gómez de Avellaneda's self-expression and as a vehicle for feminist protest (156–157). Similarly, Lucia Guerra in "Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda" discusses the novel's use of a palimpsest structure in creating the romantic subject, which she astutely considers the merger of Sab, Martina, and Carlota, but then reduces the novel's overall message to the notion that "la esclavitud más intolerable es aquella de la mujer blanca en la sociedad burguesa" (713). Thus, Guerra too argues that the dominant theme is the "enslavement" of women, thereby downplaying the significance of the abolitionist sentiments and ignoring the protonational thrust of the work.

4. One factor that contributes to the elevation of Sab's social status lies in the fact that he is an aristocrat from both of his parents. Thus, from a class perspective he deserves the multiple praise he receives. Consequently, while Gómez de Avellaneda attempts to eliminate a hierarchy based on race, gender, and ethnicity, the hierarchy itself is never questioned.

5. And it is in this sense that Kirkpatrick and Guerra's emphasis on the remarkability of having a *female* romantic subject overlaps with my analysis. Just as they claim that the female "I" occupies a space formerly dominated by male selves, so too does the redefined Cuban subject usurp the narrating voice from the Spanish colonists and the British merchants.

6. There are obvious historical reasons why Gómez de Avellaneda may have been reluctant to portray Sab as the leader of a slave rebellion, namely owing "to the fear of slave insurrections . . . [that] pervaded the first half of the nineteenth century as a result of the successful Haitian Revolution (1791–1803) and to the negrophobic 'Africanization of Cuba' scare brought on by ever-increasing demands for slave labor that accompanied the rapid expansion of Cuba's sugar industry" (Kutzinski 5). The narrator does address the former fear in describing Don Carlos as typical of Cubans who, "always in a state of alarm after the frightful and recent example of a neighboring island, could never hear without fear any words in the mouth of a man of that unfortunate color which made patent the feeling of his

abused rights and the possibility of recapturing them" (73). In response to the latter concern, Jill Ann Netchinsky points out, in "Engendering a Cuban Literature: Nineteenth-Century Antislavery Narrative," that most wealthy Cubans preferred "to keep the protection of the Spanish armed forces than risk ruin in a possible republic teeming with free blacks" (1).

7. Senator Ruiz Gómez's 1879 publication, *Diario de Sesiones del Senado* (*Diary of Senate Sessions*), reports that in 1841 there were 418,291 whites, 152,838 free blacks, and 436,495 African slaves in Cuba (Mesa 66–67). Thus, free blacks and slaves comprised more than half of the island's total population of 1,007,624 in the year in which *Sab* was published. Yet despite the fact that blacks outnumbered whites in Cuba during the first half of the nineteenth century (Luis 103), regional differences greatly affected population distribution. According to the 1841 census in Cuba, whites comprised 38.62% of the population in western Cuba, with free blacks making up 10.50% and slaves comprising 50.80% of the region's inhabitants. Likewise, in eastern Cuba, whites (33.50%) were the minority in comparison to the combined number of free blacks (30.39%) and slaves (36.09%). In central Cuba, however, the white population (58.00%) was considerably larger with respect to the free blacks (16.14%) and slaves (25.64%) (Pérez Murillo 52, 54, 56).

8. Steven Skattebo offers a compelling eco-critical interpretation of the novel. He does an excellent job analyzing the significance of Cubitas, claiming that "what is often exalted in the novel is not the vitality of Cuba in general, but rather a specific space: the rural interior, Cubitas, 'little Cuba', the home of small diversified farms and wild, untamed nature" ("Green Romanticism" 191). Moreover, he notes "a progression in the novel, paralleling the path of encroaching Europeanized monoculture, from the coastal areas — point of entry of Europeanization — to the diversified agriculture of Bella Vista, and finally to the untamed wilderness of Cubitas" (191). Given this progression, Carlota's return to Cubitas, as we shall now see, is extremely significant within the narrative.

9. In her reading of *Sab*, Kirkpatrick argues that "Sab, Teresa, and Carlota form a grouping unified not by rivalry for a love object, as in the conventional triangle, by rather by shared values and a common experience of powerlessness within the social structure" (147). I locate a different trinity in my interpretation of the work, which includes Martina as opposed to Teresa. Thus, whereas Kirkpatrick and I both emphasize the fact that Gómez de Avellaneda creates a triad so as to promote a form of intersubjectivity and a sense of community, she goes on to conclude that Sab, Carlota, and Teresa

"constitute the novel's subject as a kind of trinity, a fragmented but mysteriously whole entity that at once projects the perception of the Romantic self's division and promotes the values of intersubjectivity" (147), while I argue that Sab, Carlota, and Martina merge to promote the ideal of equality, liberty, and transculturation needed for the future of Cuban national identity.

10. One important distinction between Vera Kutzinsky's examination of *mestizaje* and the one we encounter in *Sab* is that the former study considers the repercussions of racial admixture over the body and sexuality of the mulatta, whereas the latter fictional text addresses the figure of the racially mixed male. Investigation into Gómez de Avellaneda's interesting reversal of perceptions of gender status with regard to the figure of the mulatto/a warrants further study.

## Works Cited

Bahamonde, Ángel and José Cayuela. *Hacer las Américas: Las elites coloniales españolas en el siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1992.

Barreda Tomás, Pedro. "Abolicionismo y feminismo en La Avellaneda: Lo negro como artificio narrativa en *Sab*." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 342 (1978): 613–626.

Carpentier, Alejo. "On the Marvelous Real in America." 1949. Trans. Tanya Huntington and Lois Parkinson Zamora. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke UP, 1995. 89–108.

Cepero Bonilla, Raúl. *Azúcar y abolición*. Barcelona: Crítica, 1976.

Gómez de Avellaneda y Arteaga, Gertrudis. *Sab* and *Autobiography*. Trans. and Ed. Nina M. Scott. Austin: U Texas P, 1993.

Guerra, Lucia. "Estrategías femininas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Revista Iberoamericana*. 51 (1985): 707–722.

Kirkpatrick, Susan. "Feminizing the Romantic Subject in Narrative: Gómez de Avellaneda." *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835–1890*. Berkeley: U California P, 1989.

Kutzinski, Vera. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: U Virginia P, 1993.

Luis, William. "La novela antiesclavista: Texto, contexto y escritura." *Cuadernos Americanos*. 236 (1981): 103–116.

Mesa, Roberta. *El colonialismo en la crisis del xix español.* Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.

Netchinsky, Jill Ann. "Engendering a Cuban Literature: Nineteenth-Century Antislavery Narrative (Manzano, Suárez y Romero, Gómez de Avellaneda, A. Zambrana)." Diss. Yale University, 1986.

Pérez, Louis A. Jr. *Cuba: Between Reform and Revolution.* New York: Oxford U P, 1988.

Pérez Murillo, María Dolorez. *Aspectos demográficos y sociales en la isla de Cuba en la primera mitad del siglo xix.* Cadiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cadiz, 1988.

Retamar, Roberto Fernández. *Caliban and Other Essays.* Trans. Edward Baker. Minneapolis: U Minnesota P, 1989.

Rivas Muñoz, Merecedes. *La narrative antiesclavista cubana (1838–1882).* Diss. Sevilla U. 1989. *Tesis Doctorales en Microficha.* Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 1989

Schlau, Stacey. "Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist Novel Sab." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese.* 69.3 (1986): 495–503.

Schmidt-Nowara, Christopher. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833–1874.* Pittsburgh: U Pittsburgh P, 1999.

Scott, Nina M. Introduction. *Sab and Autobiography.* By Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga. Trans. and Ed. Nina M. Scott. Austin: U Texas P, 1993. xi–xxvii.

Simons, Geoff. *Cuba: From Conquistador to Castro.* New York: St. Martin's P, 1996.

Skattebo, Steven. "Green Romanticism: Ecocentric Identity in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab.*" *Hispanic Journal.* 20.1 (1999): 187–199.

Sommer, Doris. "Sab C'est Moi." *Genders.* 2 (July 1988): 111–126.

# Reviews

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Vivir para contarla*. México D.F.: Diana, 2002. 580 pp.

Hace unos días encontré *Vivir para contarla* en la sección "New Fiction" de una librería. Parece un error, el cual que sin duda complacería a García Márquez, un error incitado y quizás calculado como uno de los efectos del libro. Uno de sus temas centrales es la memoria del escritor: cómo su oficio media y determina la vida que recuerda y que ha vivido para escribir. Véase el epígrafe, o brevísimo prólogo: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla".

Este primer tomo de sus memorias (de las cuales ha prometido tres) es tan deliberado como casi todos sus libros. Consta de ocho capítulos, de unas 70 páginas bien medidas cada uno. Comienza un día de febrero de 1950, en Barranquilla, cuando su madre va a buscarlo allá para vender la casa de los abuelos en Aracataca. Concluye un jueves de 1955, cuando entra a un hotel de Ginebra y encuentra la carta en que Mercedes Barcha responde a su propuesta de matrimonio, y cuya respuesta — supongo — no revelará hasta el segundo tomo. Entre estos dos episodios, García Márquez maneja el tiempo narrativo con la fluidez y maestría usuales. El primer capítulo, por ejemplo, vuelve a los tiempos en que los abuelos arribaron a Aracataca y termina con el nacimiento del autor, el 6 de marzo de 1927. El segundo capítulo describe el mundo de su infancia hasta la muerte de su abuelo, y luego salta a 1950, cuando regresa de Aracataca a Barranquilla sin haber vendido la casa. Sacudido por el reencuentro con el mundo de su infancia, se sienta a escribir *La casa*, una novela que habría de abandonar por *La hojarasca*, cuya redacción y publicación no se relatan hasta el capítulo 7. El capítulo 5 narra el bogotazo, que sucede en 1948. El octavo detalla las peripecias relacionadas con la redacción y publicación de *Relato de un náufrago*, que en 1955 le significaría la fama y la hostilidad política del gobierno, en medidas iguales.

Dije antes que uno de los temas del libro es cómo el oficio de escritor determina la forma en que éste recuerda su vida. Los seres y acontecimientos se evocan transfigurados por las invenciones a que dieron origen. No extraña entonces que los procedimientos literarios, el tono narrativo y el vocabulario que usa para contar su vida, sean los mismos de sus novelas. Así describe el recuerdo incierto de "La

noche negra de Aracataca" como escribió el recuerdo incierto de la matanza de la bananera: "una degollina legendaria con un rastro tan incierto en la memoria popular que no hay evidencia cierta de si en realidad sucedió" (55). Así describe a su tía Francisca como quien escribió de Amaranta: "Un día se sentó en la puerta de su cuarto con varias de sus sábanas inmaculadas y cosió su propia mortaja cortada a su medida, y con tanto primor que la muerte esperó más de dos semanas hasta que la tuvo terminada" (149).

Desde hace más de treinta años García Márquez insiste que toda buena novela es una "transposición poética de la realidad". En *Vivir para contarla*, parece sugerir que se trata más bien de una transfiguración literaria de la memoria. Sugiere también la relación opuesta: al transfigurar literariamente la memoria para crear ficción, los recuerdos de la vida terminan asociados con las criaturas a que dieron origen. Evoca a su hermana Margot de un modo que sugiere su identidad con Rebeca (101); evoca a los muchos hijos ilegítimos de su abuelo con una cruz de ceniza en la frente, a través de unos episodios y con un lenguaje que inevitablemente remiten a los hijos ilegítimos del coronel Aureliano Buendía (84-85). No sabemos si García Márquez, el niño, realmente vivió esos episodios como los describe en las memorias. Pero no dudamos que García Márquez, el memorialista de 75 años, concibe a ese niño tal como lo describe en *Vivir para contarla*: inevitablemente maravillado y sorprendido por las posibilidades literarias de criaturas que poblarían las obras que aún no había escrito.

No recomiendo leer este libro antes que sus novelas. El lector arriesgaría la falsa convicción de que éstas son la mera trascripción en clave de los primeros años de su vida, mediada por la devoción de ciertas lecturas. No dudo que García Márquez apreciaría este mito (él mismo ha contribuido a difundirlo), pero no hace justicia a la profusa capacidad de invención de su obra. Se trata, en cualquier caso, de un libro admirable, pergeñado no por el García Márquez que ha experimentado su vida, sino por el que se ha empeñado en el oficio de escribirla.

*Wilmer Rojas Buendía*
*University of California, Los Angeles*

MEDEIROS-LICHEM, MARÍA TERESA. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela.* New York: Peter Lang, 2002. 240 pp.

The attempt to develop a theoretical framework for understanding even one aspect of a large body of writing — and particularly a concept as broad as the significance of "voice" in Latin American women's fiction — is a daunting, yet potentially enormously rewarding, challenge, and this is precisely the task María Teresa Medeiros-Lichem undertakes in her first book, *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela.* While the analysis of "voice" and the struggle by women writers to speak the "unspeakable," or that which has been silenced by phallocentrism and patriarchy, is not a novel idea — Debra Castillo, for example, explores the "multiply-voiced" nature of Latin American feminist writing in *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* —, nor is a dialogic approach unheard of in feminist literary theory (Medeiros-Lichem acknowledges, among others, the collection *Feminism, Bahktin, and the Dialogic*, edited by Dale M. Bauer and Susan Jaret McKinstry), this analysis applies a specifically Bakhtinian approach to the concept of voice in a Latin American feminist context through a well-organized, clearly written work. While offering valuable insights into the applicability of Mikhail Bakhtin's dialogic theory to women's writing in a doubly-subordinate, "Third World" context, Medeiros-Lichem also provides clearly stated definitions of all Bakhtinian terminology used as well as a broad, yet sufficient, overview of other theorists upon whose work her analysis builds, rendering *Reading the Feminine Voice* a valuable contribution to specialists while still remaining accessible to the (relative) novice to literary theory.

Like Sara Castro-Klarén, who posits the idea of Latin American women writers' "double-negativity," or the double discrimination they face as both women and as *mestizas*, and Jean Franco, who affirms that Third World women's position in society is often inextricably linked to the fate of their community as a whole (*Plotting Women: Gender & Representation in Mexico*), Medeiros-Lichem also argues that Latin American women's specific cultural, historic and

political circumstances require a literary theory that speaks to — but differs from — Anglo-American and European feminisms in its necessary incorporation of the political and social engagement seen by many women writers to be inextricable from any specifically "feminist" goals they may have. In her proposal of a dialogic approach to explain feminine mechanisms of achieving discursive authority, Medeiros-Lichem responds to the assertion made by Castro-Klarén (*Women's Writing in Latin America: An Anthology*) of Latin American women writers' dialogue with, rather than outright rejection of, the masculine literary canon in order to engage those authors' works in a new way (a practice to which Castro-Klarén refers as "contamination," borrowing Nélida Piñón's term), and affirms the need to develop a theory that includes a consideration of power relations as they relate to gender. Amy K. Kaminsky (*Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*) had suggested the latter as essential to any approach that intends to "question the ground of traditional [literary] analysis" (Kaminsky xiii).

In *Reading the Feminine Voice*, Medeiros-Lichem carefully and explicitly relates the creative writings and theoretical observations of a wide range of Latin American women writers and feminist theorists to Bakhtinian dialogism, culminating in two chapters devoted to more in-depth analyses of Elena Poniatowska's novels *Hasta no verte Jesús mío* and *Tinísima* and Luisa Valenzuela's collection of short stories *Cambio de armas*. Medeiros-Lichem begins the book with a brief theoretical analysis of the concept of "voice," demonstrating the centrality of this concept to women's writing in general and to Latin American women's writing in particular as it contends with a patriarchal literary tradition in which (non-minority) male authors, such as Pablo Neruda, are able to speak for the marginal by virtue of their position of power. This is contrasted to women authors' attempt to give voice to the subaltern while also identifying with her marginal position. She considers Susan S. Lanser's suggestion that women attain discursive authority "by an act of blurring boundaries, by altering the established *textual strategies*" to be particularly apropos with regard to the fiction of Latin American women writers (7, emphasis in original), and states her own desire "to reach beyond the feminist gynocritical approach," most of which, in her view, relies heavily on poststructuralism, by incorporating Bakhtinian dialogics

and linking it with feminist criticism "mainly through their view of language and its relation with a societal attitude and power" (8).

The first chapter, "The Current Latin American Feminist Literary Debate," offers a useful overview of Latin American feminist theoretical production and a summary of the principal themes arising in this field, beginning with the perspectives of the Venezuelan and Argentinian writers Teresa de la Parra and Victoria Ocampo, moving on to the Mexican Rosario Castellanos and the Brazilian Clarice Lispector, and finally considering more contemporary views on Latin American women's writing emerging from conference and symposium presentations by writers and theorists such as Lucía Guerra, Marta Traba, Rosario Ferré and Sara Castro-Klarén and published works by theorists Jean Franco, Francine Masiello, Debra A. Castillo and others, to conclude with theoretical works by the two authors whose narrative works form the core of Medeiros-Lichem's analysis, Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela. In a clearly outlined second chapter, Medeiros-Lichem sets about tracing the development of a body of Latin American feminist narrative works which she divides into three phases: early works focused on women's "individual ego and personal struggle" (de la Parra, María Luisa Bombal); works demonstrating women's "awareness of the Other" (Castellanos); and finally the movement in subject position from private to public space (Marta Lynch, Ángeles Mastretta). Throughout this chapter, Medeiros-Lichem carefully demonstrates links between such Bakhtinian concepts as "active double-voiced speech" and the lies of María Eugenia, protagonist of de la Parra's novel *Ifigenia* (1924), she considers the "dialogic interaction" of the anonymous female narrator of Bombal's novel *La última niebla* (1935) and her female addressee, and applies the Bakhtinian concepts of *heteroglossia* and *hybridization* to Castellanos' novel *Balún Canán* (1957) and Bakhtin's "sociological stylistics" to Marta Lynch's *La señora Ordóñez* (1967). At other times, Medeiros-Lichem makes use of postmodernist theory, such as in her analysis of Lispector's *A Paixão segundo G.H.* (1964) as "the journey of a postmodern female Faust" (79). This relatively broad overview of a wide assortment of writers provides the historical background for Medeiros-Lichem's deeper analysis of Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela in the third and fourth chapters. Poniatowska's novels, including *Hasta no verte Jesús mío* (1969) and *Tinísima* (1992), are deemed by Medeiros-Lichem to

"[inscribe] the culmination of a process of self-awareness and the inclusion of the multiple voices of the social spectrum" in the form of the Bakhtinian "polyphonic novel" (106), while in her analysis of Luisa Valenzuela's narrative works she relies more heavily on French feminist theory and Luisa Valenzuela's own theoretical writings in order to analyze the creation of a *lenguaje hémbrico* and the importance of *jouissance* in works such as Valenzuela's *Cambio de armas*. This "feminine language" differs from the French theoretical concept, concerned primarily with gender in its semiotic and cultural aspects, due to Valenzuela's particular focus on "ethical commitment" in order to subvert dominant discourse and express the truths of gender dominance and political repression in an uncensored language. Medeiros-Lichem concludes that Poniatowska and Valenzuela, the two authors to whose analysis the text is primarily devoted, "mark a culmination in the literary tradition of the feminine voice that had developed from isolated and reluctant acts of resistance to, and subversion of, the patriarchal norms of behavior into a questioning voice that gains autonomy and challenges univocal criteria of institutional power" (210).

*Reading the Feminine Voice*, a very impressive first book by Teresa Medeiros-Lichem, accomplishes the author's proposal "to read the feminine voice as the dialogic interaction that results from listening to the 'other,'" an "other" which includes not only women's experience but also those of ethnic subalterns, male and female, and victims of political persecution (2). Though this first work achieves its goal and does so through an easily intelligible and concise prose, it is somewhat lacking the literary flair or playfulness of works such as Debra Castillo's *Talking Back*, cleverly — and significantly — organized around the metaphor of the *recetario* (cookbook), or the unabashedly political (and therefore immensely gratifying) stance of Jean Franco's *Plotting Women* and Judith Butler's *Gender Trouble*, a defiance which had made reading these books feel more like a liberating romp through the hallowed halls of academia than a sitting down to the serious business of "theory," despite the profound theoretical seriousness of these works. A seeming hesitance on the part of the author to too strongly reveal her own "voice," combined with the strengths of extreme detail to organization and unambiguousness of style, may be explained by the fact that this work evolved from a Ph.D. dissertation (Carlton University), yet Medeiros-

Lichem must be commended for rendering what could be very complicated arguments transparent. *Reading the Feminine Voice* presents a contribution to the field that must not be underestimated. Its value, in my opinion, resides as much in its clear and concise definition and application of Bakhtinian concepts, which can sometimes be employed without a deeper (or perhaps explicit) consideration of their full implications — when not taken for granted completely by theorists who may have relegated Bakhtinian theory (mistakenly, I believe) to the storage files of "common knowledge" and therefore ground already familiar to all of their readers —, its utility as a convenient reference for students not only of Latin American feminist *theory* but of Latin American feminist *theorists* (both theorists *of* Latin America and theorists *from* Latin America), of whom Medeiros-Lichem includes a broad survey, and of the profound link in Latin America between "theory" and "practice" (relating strictly "theoretical" works to the theory expressed implicitly in narrative works as well as explicitly in theoretical pieces by primarily narrative authors), as it does in its insightful and original analyses of the literary and political significance of voice in Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela's narrative works. True to the goal of the narrative authors she analyzes, Teresa Medeiros-Lichem's work may be considered yet another contribution to the effort to break the silence of Latin American women's voices as her work reminds her Anglophone audience of the (many) other side(s) to the conversation surrounding Latin American women's literary production in which so many American and British academics are engaged.

*Melissa Strong Carrillo*
*University of California, Los Angeles*

CORTÍNEZ, VERÓNICA. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*. México: Oak Editorial, 2000. 332 pp.

Los cuatro capítulos que forman el libro de Verónica Cortínez responden a un doble objetivo: primero, "desentrañar la particular naturaleza de la *Historia verdadera*" (15) de Bernal Díaz del Castillo, texto que, pese a su título presenta un "peligro"(13) para el campo de la historia; segundo, "descubrir el mecanismo a través del cual la *Historia verdadera*, al alejarse de la historia y acercarse a lo literario, se convierte en uno de los textos en que se fundamenta el sistema de la literatura hispanoamericana" (20). A Cortínez le "interesa leer la *Historia verdadera* tanto por su texto como por la manera de ser leída en la actualidad" (23).

A esa primera lectura — a nivel del texto — corresponden los primeros dos capítulos. En el primero, "Figuras y sucesos", Cortínez se aproxima a la *Historia verdadera* "desde el ángulo de la narración" (25). El capítulo constituye un estudio exhaustivo de la manera en que los datos que proporciona Bernal contribuyen a una nueva caracterización de los personajes — Hernán Cortés, los soldados y los indios — y a una construcción novedosa de los eventos que forman el relato (36). Cortínez resalta, en primer lugar, las múltiples dimensiones que adquiere tanto la figura de Cortés como la relación entre éste y Bernal en la *Historia verdadera*: "Amado y maldito, admirado y criticado, el personaje de Hernán Cortés se revela en toda su complejidad a través de las páginas de esta crónica" (51). Si bien Bernal siente un amor "completo y profundo" (41) y admira sinceramente a su capitán, también lo critica y lo condena, dejando que el lector perciba "lo que es malo y común en Cortés, pero también su grandeza" (53). Al igual que los cuadros de Velázquez donde se plasma tanto el aura como el posible retraso mental de Felipe IV (53), la caracterización que Bernal hace de Cortés contiene en sí la "presencia simultánea de lo que el autor ama y odia, gusta y desprecia, una sutil conjunción del bien y del mal" (53).

Es sabido, por otra parte, que Bernal escribe desde la perspectiva de los hombres comunes y corrientes, pues es éste un tema que surge con frecuencia en los estudios sobre la *Historia verdadera*. El libro de Cortínez, sin embargo, logra mostrar tanto la particular índole de esa perspectiva como su riqueza. No son las listas de nombres propios ni el elevado número de detalles lo único que distingue a

Bernal de otros cronistas, sino hacer que esos nombres se vuelvan de carne y hueso y que el lector pueda imaginar parte de lo que vivieron (63). A Bernal lo impulsa una pasión de captar las realidades concretas de estos hombres:

> el capítulo más denso, hermoso y subyugador de la *Historia verdadera*, y acaso de cualquier otra crónica antigua, sin excepción, sea el Capítulo CCV donde Bernal recuerda, uno por uno, los nombres y las vidas de cientos de soldados muertos. Es en esas páginas donde al fin se revela la esencia que apasiona a nuestro anti-historiador: personas, muchas de las cuales no tuvieron significado histórico alguno, simples nombres propios. El resultado, paradójicamente, es que el Capítulo CCV es incomparablemente denso por la realidad concreta y tridimensional que encierra. (68)

Compleja también es la caracterización que Bernal hace de los indios y de su mundo. Cortínez explica la actitud de los españoles hacia los indios durante la época que Bernal describe en la *Historia verdadera* en términos de una doble conciencia: "Por un lado, percibimos el respeto implícito que permea no sólo los elogios de Bernal a Moctezuma y a Tenochtitlán, sino también los pasajes donde muestra su odio y aborrecimiento, expresados claramente en la destrucción de los ídolos indígenas, los cuales para los españoles eran demonios" (76). En la *Historia verdadera* se vislumbra la grandeza de los indios, pero también los sospechosos silencios del cronista respecto al proceso de esclavización de éstos, y acaso una incipiente arrogancia hacia los que se van convirtiendo en "buenos aprendices de europeos" (87).

Cortínez dedica el segundo capítulo al estudio de la *Historia verdadera* "a partir de la teoría de los géneros" (25). El título de este capítulo, "Una crónica extraña", sugiere la dificultad de clasificar una obra que ha sido caracterizada como "historia", "crónica", "epopeya", "epopeya en prosa", "novela esencial", "épica vacilante", "poema", "poema de romance", "especie de confesión-testamento", "autobiografía moderna" y "primera novela de caballería real de todos los tiempos" (94-95). La *Historia verdadera* es una crónica extraña no sólo porque "rompe con muchas de las convenciones genéricas de otros textos de la conquista" (96-97) sino porque "llama

la atención repetidamente a los actos de escribir y de leer" (97), lo que le confiere un rasgo de modernidad. Cortínez resume la originalidad genérica de la *Historia verdadera* de la siguiente manera:

> Es evidente que la *Historia verdadera* sí tiene suficientes indicaciones que niegan la posibilidad de que se la lea como novela, en el sentido estricto del término. No obstante, la forma amorfa de su discurso contiene la semilla de lecturas en las que se mitiga el carácter histórico del texto [. . .] . Al igual que la del *Quijote*, la originalidad genérica de la *Historia verdadera* se aprecia cuando miramos hacia el pasado y hacia el futuro. (138)

A manera de transición, en "Memoria y lenguaje" Cortínez explora la naturaleza de esa modernidad que caracteriza la *Historia verdadera*, obra que "se adentra involuntariamente en territorios afines a otro tipo de escritura" (214). Ocupa un lugar central en el tercer capítulo la problemática de la insuficiencia del lenguaje a la hora de transcribir las vivencias: "¿pero cómo hacer que el lenguaje capture una realidad no verbal?" (199). Bernal se enfrenta al problema de expresar la simultaneidad de los hechos mediante un lenguaje lineal (213). Cortínez emplea tres conceptos para estudiar la manera en que Bernal intenta estructurar sus recuerdos: la "parataxis" o yuxtaposición de ideas, la "hipotaxis" o subordinación de ideas y la antítesis. El texto de Bernal es un ejemplo primitivo de la parataxis (201). Si los escritores cultos como Francisco López de Gómara se lucen en el manejo de la hipotaxis y de la antítesis como recursos organizativos, la *Historia verdadera* de Bernal "nos asombra por la ausencia de conjunciones y adverbios que marquen la subordinación" y nos presenta una "ingenua concentración de la misma partícula: 'y... y... y'" (202). A menudo, Bernal se siente avasallado por sus recuerdos, "como si necesitara escribir más de una nota simultáneamente" (210). Frente a esa tarea imposible, Bernal produce un texto que "atisba las extrañas ambigüedades que surgen cuando se quiere reflejar la realidad infinita en un relato que no puede no concluir" (211).

El cuarto y último capítulo corresponde al propósito de estudiar cómo se ha leído la *Historia verdadera* durante las últimas cuatro décadas del siglo XX. Cortínez parte del interés que algunos autores asociados con el boom — Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez

y Carlos Fuentes en especial — han tenido por las crónicas del descubrimiento y de la conquista en su "búsqueda de antecedentes" (228). Ya que las crónicas son textos no ficticios, sin embargo, considerarlos como "fundamento de la literatura" constituye un "significativo acto de relectura" (227). Este capítulo, "Bernal y Fuentes", se enfoca de modo especial en la lectura que el escritor mexicano hace de la *Historia verdadera*. Cortínez resalta el hecho de que es el mismo Fuentes quien establece una "voluntaria filiación" entre su propia obra y el texto de Bernal (222). El lugar privilegiado que Fuentes le otorga a Bernal en su programa literario es resultado de "la posibilidad osada y anacrónica de leer la *Historia verdadera* como una suerte de novela" (223).

El título del libro de Cortínez expresa también su premisa central: la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo constituye una memoria original. Importa, por lo tanto, comentar acerca de los significados que adquieren las palabras del título: memoria, original, y Bernal Díaz del Castillo.

En un primer nivel, memoria se refiere a la facultad de Bernal de recordar lo vivido. Uno de los rasgos indiscutibles de la *Historia verdadera* es el detalle, resultado de la "obstinada atención" (56) de Bernal a la realidad circundante. Bernal no sólo no se concentra en un esquema general de la conquista a la hora de escribir, sino que incurre en numerosos desvíos y se detiene en los "recuerdos de meras personas, sin que importe mínimamente su relativa 'importancia'" (60). El libro de Bernal abunda en nombres propios de hombres que "deberían ser meras notas al pie" (67) de la historia principal. Sin embargo, esas "notas" no sólo invaden el texto de Bernal sino que a veces lo sustituyen por completo (68). Pero la buena memoria funciona también como un criterio de verdad, una estrategia narrativa que Bernal utiliza para adquirir autoridad: "¿Cómo dudar de quien recuerda tantas cosas tan mínimas?" (193).

Memoria es también un acto voluntario por parte de Bernal de rescatar del olvido a figuras que, como él, no tienen cabida en las historias oficiales. Memoria es a la vez un acto de "autopromoción" (161) a la fama — recuérdese el desesperado "yo, yo, yo" de Bernal — y una probanza de méritos y servicios a la Corona, aspecto esencial de la mayor parte de las crónicas de la conquista. Sin embargo, "el poder de la memoria se magnifica", observa Cortínez, "cuando Bernal se aproxima a sus compañeros muertos" (195). La evocación

de los compañeros fallecidos "corporaliza los nombres y la memoria parece volverse materia: los soldados reencarnan como extraños personajes de un *tableau vivant*" (196-97). Bernal siente una apremiante necesidad de impedir el olvido. El hecho de que él sea uno de los pocos conquistadores de México que quedan vivos le imprime a su obra un marcado tono de nostalgia y melancolía (158).

Finalmente, la propia *Historia verdadera* es una memoria, un registro escrito de los recuerdos: "la *Historia verdadera*, al desviarse de los modelos tanto históricos como literarios de la época, y al no parecerse tampoco a las otras crónicas constituye en efecto una memoria original" (91). La escritura se convierte en la "traducción" (169) de la memoria, y produce lo que Cortínez llama una "desmesurada cartografía de la memoria de Bernal" (218), es decir, la *Historia verdadera*.

Pero, ¿en qué consiste la originalidad de esa memoria que es la *Historia verdadera*? Para un primer acercamiento al uso del término "original" en el libro de Cortínez se hace necesaria la referencia a una "encrucijada en la que coinciden el pasado que se escapa, el presente banal y un olvido futuro" (18), y que constituye el marco desde el cual surge la *Historia verdadera*. Esta circunstancia única en la que se cruzan tiempo y espacio — el viejo Bernal, recuerda y escribe con nostalgia desde Guatemala sobre la conquista de México en la que participó como soldado de a pie casi medio siglo antes — es lo que le imparte a la obra de Bernal un rasgo de originalidad.

Además de ser producto de una circunstancia singular, la *Historia verdadera* es original en comparación con las otras crónicas que simplifican las vivencias de la conquista: "Al comparar su manuscrito con las demás versiones de la conqusita, él descubre la originalidad de sus memorias y la forma novedosa en la que éstas se transmiten" (106). A diferencia de las historias oficiales que sólo destacan en su relato el cuándo, dónde y quién, a Bernal le interesa capturar el dificultoso cómo de la historia (187). Pero "el cómo que constituye la memoria original de la *Historia verdadera* es visto por Bernal como una violación de las reglas de la historia" (191).

Al violar las reglas tanto temáticas como formales de la historia, y al sucumbir a sus recuerdos, Bernal produce una obra amorfa, extraña, original. El principio que rige el relato de Bernal es "el deseo de representar libremente la totalidad de su experiencia" (136). Cortínez compara el dilema que enfrenta el cronista con la del personaje de Borges, Funes el memorioso, quien, sin embargo, no siente

la necesidad de escribir pues no existe la posibilidad del olvido (180). Bernal, por otro lado, resalta la importancia no sólo de la memoria sino también de la escritura (180) y revela un verdadero interés en "el arte de narrar" (211). La *Historia verdadera* problematiza su propia verdad (172). En esta "obra no ficticia en la que no se tematiza la literatura, el discurso con frecuencia reflexiona sobre su propia condición" (212).

La modernidad que exhibe la *Historia verdadera* "la aproxima a obras claves de la literatura contemporánea" (180). Cortínez utiliza el término "original" no sólo para indicar lo novedoso de la obra de Bernal sino para establecer su condición de texto fundacional de la literatura hispanoamericana contemporánea: "El concepto de 'original' reviste aquí un doble significado: las crónicas de Indias no sólo son originales por su inusitada novedad, sino que también se convierten en el origen de una literatura nueva" (20). El conocido episodio sobre la siembra de los naranjos que Bernal se atribuye, y que Cortínez comenta en detalle (272-94), es el ejemplo que mejor encapsula este concepto de "original". Como las pepitas que Bernal siembra, este episodio de su *Historia verdadera* constituye la semilla que, tras una inevitable metamorfosis, brota y florece en *El naranjo* de Fuentes.

Al igual que su extraña crónica, el propio Bernal Díaz del Castillo ha sido también objeto de numerosos apelativos: "vanidoso, ególatra, vulgar, malicioso, patético, simpático, benemérito, casi profético, príncipe de los cronistas, incluso abuelo" (164). Sin embargo, clarifica Cortínez, "es difícil imaginar con precisión al Bernal histórico, pues es poco lo que sabemos de él" (143). El impreciso "yo" con el que Bernal Díaz del Castillo se presenta en la primera línea del prólogo cobra significado sólo conforme avanza el relato (153), es decir, a medida que se extiende la escritura de la memoria. En última instancia, Cortínez percibe a Bernal como un logro del mismo texto que éste escribe (151). El personaje de Bernal en la *Historia verdadera* exhibe una "fisura" (159) entre "el joven testigo y actor de hechos heroicos" y el "viejo autor solitario" (159). La imagen de Bernal que nos llega a través de la *Historia verdadera* encierra en sí aquella "encrucijada" desde la cual se produce el texto.

Un libro que abunda en investigación y prescinde de pedanterías, *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo* nos brinda una clara idea sobre el lugar único de la *Historia verdadera* tanto en el campo

de la historia como en el de la literatura. Mediante el concepto de "memoria", Cortínez demuestra que los recuerdos son la sustancia a partir de la cual se fabrica la *Historia verdadera*, texto "original" con respecto a su momento de producción y texto "origen" para el campo de la literatura hispanoamericana. Éste es el logro principal de *Memoria original*. Anclado en el texto de Bernal — los subtítulos que Cortínez utiliza de hecho son frases textuales del cronista — este libro tiene el mérito adicional de resaltar, ya que trata del lazo entre las crónicas de Indias y la literatura contemporánea, el borroso límite entre historia y ficción que tanto atormentaba a Bernal.

*Dorina Apahidean*
*University of California, Los Angeles*

LÓPEZ-CALVO, IGNACIO. *Written in Exile. Chilean Fiction from 1973-Present*. New York: Routledge, 2001. 232 pp.

The radical changes that took place in Chile after Salvador Allende's rise to power, along with the military coup carried out by General Augusto Pinochet had an undeniable impact on the collective conscience of Latin America. In fact, Pinochet's dictatorship caused the exile or inner exile of a great number of writers and intellectuals. In *Written in Exile. Chilean Fiction from 1973-Present*, Ignacio López-Calvo studies "the novelistic representation of Chilean reality" (6) during the last thirty years of the twentieth century. The theoretical approach of the book takes into account both the discourse of exile and "the interconnection between the Chilean novel and the liberation thought" (4), conceived as a dialectic alternative that confronts the hegemonic official discourse.

The first chapter points out the limited number of critical studies that have analyzed the influence of Liberation Theology on Latin American literature. As López-Calvo explains, liberation thought is a phenomenon that emerged in the sixties in Latin America and was endorsed by Pablo Richards, Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff, Paulo Freire, and Leopoldo Zea, among others. Notwithstanding the reprimands, censorship, and excommunications exercised by the Vatican, the work of these thinkers was fruitful and had important religious and sociopolitical implications. As the author maintains, "in the same manner that Erasmus' books generated an important literary reaction, the texts by liberation thinkers stimulated an important cultural production in Latin America" (37). In his extensive analysis López-Calvo compares novels originated in exile, including some works written abroad after the electoral defeat of General Pinochet in the plebiscite of October 5, 1988, with those created in Chile during the same dictatorial period. Ultimately, the contrast between Chilean testimonial and liberationist texts with the more reflective and self-critical demythologizing novels demonstrates "the progressive change of mentality and sensitivity in the creators" (8).

The second chapter contains a source of information essential for establishing the social and historical parameters that determined the dialectics between socialism and Christianity in Chile. It also considers the causes that unleashed the military coup on September 11, 1973, as well as the role of the progressive priests as active agents

in the revolutionary cause and, especially, in the defense of the poor and oppressed in Chile. These "new priests" focused primarily on consciousness-raising ("concientización") and the elimination of poverty by means that reject paternalism and charity. Some novels, for example, project the historical figure of Cardinal Raúl Silva Henríquez as a symbol of the fight for justice against the constant violations of human rights carried out by the military government. In the third chapter López-Calvo determines the basic theoretical premises of Latin American liberation thought and argues that "Liberation Theology, perhaps the most important Christian movement since the Protestant Reformation, emerged as a logical reaction to what the New Priests considered a Eurocentric and reactionary Catholic Church that had abandoned the poor sectors of Latin American societies" (35). As he states, the dialogic relationship between Latin American novels and liberation theology can be traced back to the texts written by liberation thinkers, which included quotes by such writers as José María Arguedas, José Martí and Alejo Carpentier. The second part of this chapter is dedicated to the causes and effects of exile, thus complementing the theoretical framework of this book. López-Calvo considers both the literature *about* exile and literature written *in* exile, although there is a special emphasis on the latter.

The title of the fourth chapter, "Tension Among Social Classes: Preliminaries of the Disaster," presents the constant friction among social groups as providing the perfect cultural conditions for the development of the coup. This section focuses on two novels published in 1978, *Casa de campo* by José Donoso and *Los convidados de piedra* by Jorge Edwards, which examine the class struggle, "as well as the decadence and lack of integrity" (49) of the authors' social group.

The following chapters correspond to an exhaustive classification of the novels in three different groups: *testimonios*, liberationist and demythologizing novels (chapters 5, 6 and 7 respectively). Within the liberationist novels — in which, according to López-Calvo, the literary discourse becomes a subversive weapon for the victims of repression — some texts focus on class struggle or political animosity while others concentrate on inner exile as a consequence of discrimination for sexual orientation and ethnic background. Actually, it deals with lesbian and gay issues and Jewish Chilean writing. The seventh chapter concludes with what the author terms "demythologizing novels," a category that includes a series of works

ironically questioning the true nature of the Chilean resistance and exile, and maintaining the revisionist attitude typical of postmodern literature. These writings, characterized by their self-reflective and meditative approach about the consequences of the institutional crisis, mark a new stage in the Chilean exile narrative. In fact, this literary corpus "complements — and frequently corrects — the denunciatory and testimonial works" (10) of the beginning period. The anti-heroes of these novels are dramatically different from the idealized protagonists typical of testimonial and liberationist novels: "The heroic types, as well as the New Priests, Men, and Women, characteristic of the liberationist novel, now become anti-heroes. They are personified in various layers of Chilean society: the middle-class man, the militant, the exiled, and even the president" (153). Hence the utopian dream of achieving a more humanized society strays toward a "dystopian self-criticism, or the simple inventory of the different paths of the Chilean diaspora" (11) that exposes selfishness, disillusionment, and lack of motivation as recurrent features.

After the seven chapters, the book also provides a chronological list of the sixty-seven novels analyzed, including works by the following authors: Augusto D'Halmar, Efraín Szmulewicz, José Donoso, Fernando Alegría, Ianos Magallanes, Hernán Valdés, Matilde Ladrón de Guevara, Alejandro Witker, Antonio Skármeta, Aníbal Quijada Cerda, Ilario Da, Poli Délano, Ana Vásquez, Jorge Edwards, Guillermo Atías, Volodia Teitelboim, Mauricio Wácquez, Isabel Allende, Ariel Dorfman, Juan Villegas, Lucía Guerra, Sonia Guralnik, Patricio Manns, Silverio Muñoz, Gabriel García Márquez, Fernando Jerez, Teresa Hamel, Luis Domínguez Vial, Marjorie Agosín, and Pedro Lemebel.

In conclusion, although some of the works had been previously analyzed elsewhere, *Written in Exile* provides new approaches to the cycle by articulating the connections between Chilean exile narrative and liberation thought and considering Jewish, lesbian, and gay issues in the Chilean literature of exile and inner exile. It also reveals the rarely mentioned desacralization of iconic figures, for instance that of President Salvador Allende, reflects upon concepts such as the "new priest" (a version of the "new man"), and exposes the way in which the daily or domestic behavior of the militant and the middle-class man is often presented as a synecdoche of the coup in this literary corpus. Overall, it is a complex study that proposes readings of internationally acclaimed novels in conjunction with less

recognized works, insisting upon the social role of literature, particularly in its confrontation with the official history. The historical content provided in the first chapters serves to acquaint the initiated student with Chilean history and literature. At the same time, the multiple dimensions of textual analysis (which I found quite challenging) and profuse critical references covered by this ambitious book in the final chapters represent a contribution to the study of Chilean literature.

*Pilar Asensio Manrique*
*University of California, Los Angeles*

# Contributors

Eugenia Afinoguénova is Assistant Professor of Spanish at Marquette University. She has published articles on the function of photographic camera in Cortázar's "Las babas del diablo," Manuel Vázquez Montalbán's cultural criticism, the status of subjectivity in contemporary Spanish novel, and the impact of tourism on recent Spanish fiction. Her book *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la 'muerte del hombre' (1969–1990)* is forthcoming in *Ediciones Libertarias* (Madrid).

Jasmina Arsova is a second year Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese, who entered the program after completing her M.A. at the University of Nevada, Reno. She focuses on the 20th Century Hispanic Literature, with special interest in Gender and Cultural Studies. Her latest research involves Spanish surrealism in poetry and the visual arts.

Iliana Alcántar is in the Ph.D. program at UCLA specializing in Contemporary Mexican Literature. She is currently a member of the editorial board of *Mester* and will serve as Editor-in-Chief for 2003–2004.

Pilar Asensio Manrique is a student in the Ph.D. program in Spanish literature at UCLA, with an emphasis on the 18th and 19th centuries and a minor in Golden Age literature. She has a degree in Filología Anglogermánica from the Universidad de Valencia and an M.A. in Spanish from California State University, Los Angeles.

Kelly Austin is a Ph.D. student in Comparative Literature at UCLA. She is currently writing her dissertation, *Poetic Traditions in the Americas: Pablo Neruda's Translations and Translators.*

Dorina Apahidean received her B.A. and M.A. in Spanish from California State University, Long Beach. She is a doctoral candidate in the UCLA Department of Spanish and Portuguese and is completing her dissertation on the works of Francisco López de Gómara. Her research interests include Spanish-American colonial literature and historiography.

Vania Barraza Toledo is a Ph.D. candidate at the Deparment of Spanish & Portuguese, University of Arizona. She has an M.A. in Spanish American Literature from the University of Arizona, an M.A. from Catholic University of America and a Licenciatura from the University Austral de Valdivia, Chile. Her doctoral dissertation focuses on the narrative strategies of contemporary mass media.

Kelly Comfort is a Ph.D. student in Comparative Literature at the University of California, Davis. She completed her B.A. at the University of North Carolina, Chapel Hill. Her research interests include turn-of-the-century studies and nineteenth- and twentieth-century Latin American literature. Her dissertation, *Art(ist) for Art's Sake or Art(ist) for Capital's Sake?: Aesthetic Production and Consumption in Turn-of-the-Century Literature*, treats the intersection of economics, aesthetics, and erotics in fin-de-siècle European and Latin American works.

Gustavo Faverón-Patriau is a Ph.D. student in Romance Studies at Cornell University, currently writing his doctoral dissertation. He has published articles on 19th and 20th century Latin American narrative. His book on indigenous rebellions prior to Latin American independence will be published in 2004 by Tecnos/Alianza Editorial. At the moment he is researching the theme of non-allegorical depictions of nation in the Latin American novel.

Elizabeth Marchant, Associate Professor of Spanish and Portuguese at UCLA, teaches Latin American literature and cultural studies. The author of *Critical Acts: Latin American Women and Cultural Criticism* (1999), she is at work on a book titled *Brazil and the Black Atlantic: Afro-Brazilian Cultural Expression and the Politics of Identity*.

Seymour Menton is Research Professor of Spanish and Portuguese at the University of California, Irvine. A specialist in the Latin American short story and novel, Menton has published numerous articles, reviews and twelve books and was the founding chair of the Department of Foreign Languages and Literatures at UCI.

WILMER ROJAS BUENDÍA is a doctoral candidate at UCLA and former Editor-in-Chief of *Mester*. He specializes in contemporary Spanish-American literature. His main interest is the 20th century novel. He has written various book reviews for this journal.

ANDRÉS SORIA OLMEDO is professor of Spanish Literature at the University of Granada. He earned his doctorates from the University of Granada and the University of Bologna, and has been Visiting Scholar at Harvard University and Visiting Professor at the University of California, Los Angeles. He is a member of the Academia de Buenas Letras de Granada and has published numerous works on Renaissance literature and Spanish literature of the first third of the 20th century.

MELISSA STRONG CARILLO received her B.A. and M.A. from UCLA, where she is currently in the Ph.D. program in the Department of Spanish and Portuguese. She specializes in contemporary Latin American and Chicano Literature, and is a member of the editorial board of *Mester*.

# CONTENTS

VOLUME XXXII 2003

INTRODUCTION

ARTICLES, INTERVIEWS

Andrés Soria Olmedo. La actitud filológica como provocación de la historia literaria.

Seymour Menton. *Adiós muchachos*, antes y después.

Iliana Alcántar, Jasmina Arsova. Conversaciones con Sergio Ramírez.

Gustavo Faverón-Patriau. La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nelly Campobello.

Iliana Alcántar, Marisol Castillo, Marisol Pérez, Melissa Strong Carrillo. Una charla con Elena Poniatowska.

Elizabeth Marchant. *Minha vida de menina*: Rereading Helena Morley's Diary.

Kelly Austin. Missives and Messages: Epistolarity and Translation in Domingo Faustino Sarmiento's *Viajes por Europa, Africa, y América 1845-1847*.

Eugenia Afinaguénova. Beach, Modernity, and Colonial Encounters in Santander and Castro Urdiales in Amós de Escalante and José María de Pereda, 1864-1877.

Vania Barraza Toledo. Nueva novela policíaca: nuevo modelo exegético.

Kelly Comfort. Colonial Others as Cuba's Protonational Subjects: The Privileged Space of Women, Slaves and Natives in Gómez de Avellaneda's *Sab*.

REVIEWS

Gabriel García Márquez. *Vivir para contarla*. (Wilmer Rojas Buendía)

María Teresa Medeiros-Lichem. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. (Melissa Strong Carillo)

Verónica Cortínez. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*. (Dorina Apahidean)

Ignacio López-Calvo. *Written in Exile: Chilean Fiction from 1973-Present*. (Pilar Asensio Manrique)